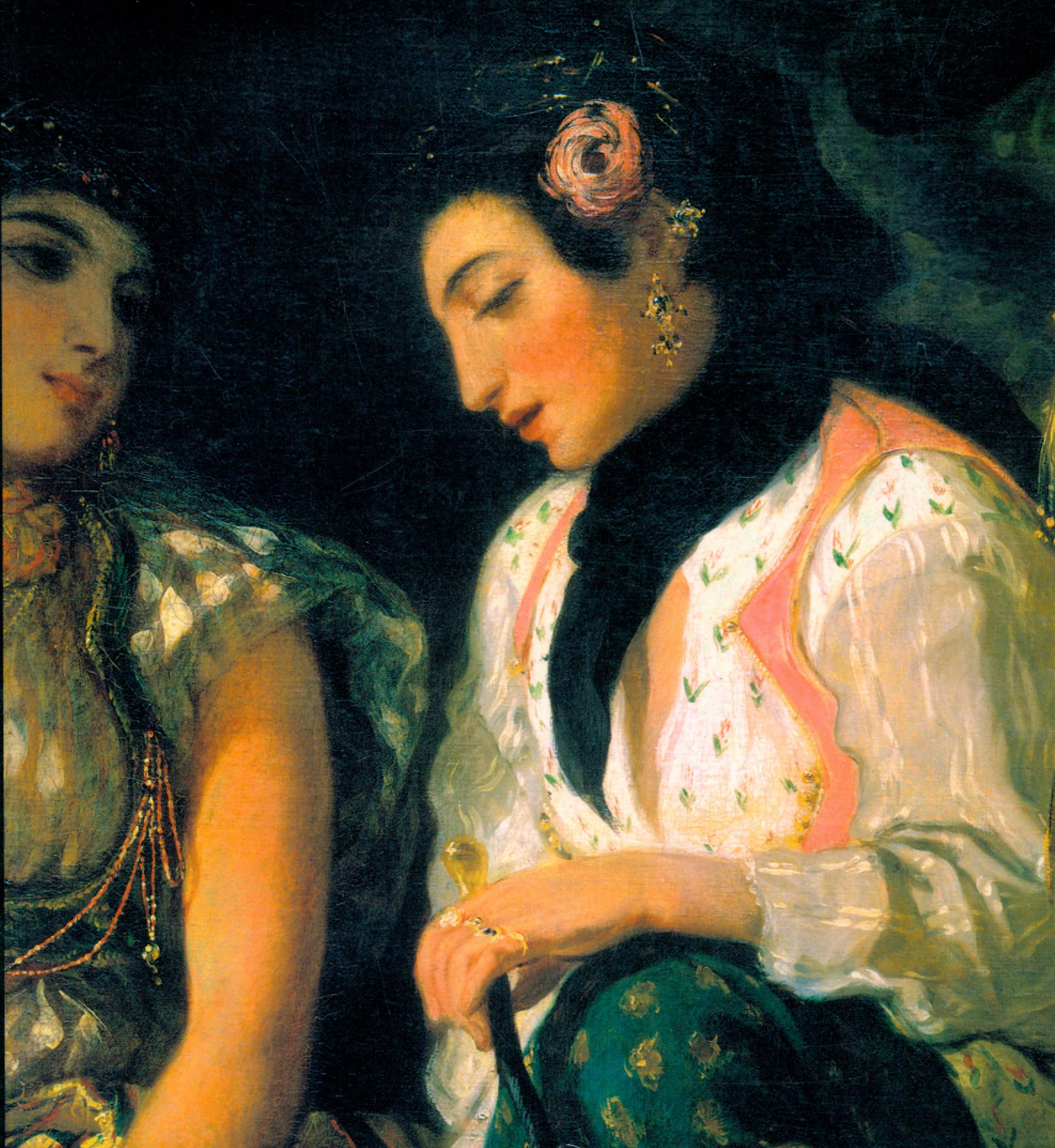
WILLIAM VAUGHAN

ROMANTIZMAS ir menas



WILLIAM VAUGHAN

ROMANTIZMAS ir menas



R. PAKNIO LEIDYKLA



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertėja
IRENA VARNAITĖ

Redaktorė
ONA KAŽUKAUSKAITĖ

Konsultantė
GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Versta iš:
William Vaughan. *Romanticism and Art.* 1994. – Thames and Hudson Ltd, London

ISBN 9986-830-44-3
Spausdinta Singapūre

TURINYS

Skiriama Pek

Pratarmė

Motyvas, paskatinęs imtis šios knygos, buvo kiek pasenęs įsitikinimas, kad kalbant apie XIX a. pradžios meną, sąvoka „romantinis/romantiškas“ turi teigiamą prasmę. Rašant šis įsitikinimas dar sustiprėjo.

Pirmame ir paskutiniame skyriuje svarstoma apie šios sąvokos vartoseną tuo laikotarpiu. Dėl to kartais tekdavo cituoti neskelbtus ar mažai žinomus šaltinius. Tais atvejais įdėtos nuorodos literatūros sąraše. Bet kadangi ši knyga parašyta kaip įvadas į temą, atrodė netinkama ją perkrauti pastabomis.

Kaip ir dauguma rašančių apie Romantizmą, laikausi tradicijos rašyti didžiąją „R“ tada, kai kalbu apie sąjūdį ar atitinkamas teorijas, ir mažąją „r“, kai šį žodį vartoju bendresne prasme.

Literatūros sąraše nurodyti publikuoti veikalai, kurie man buvo patys naudingiausi. Daugiau nei prisimenu esu skolingas Anitai Brookner ir Michaelui Kitsonui (nepaprastai kantriam vadovui) – abu skatino mano entuziazmą tuo metu, kai buvau studentas. Esu didžiai dėkingas Anitai Brookner ir Davidui Bindmanui už tai, kad jie perskaitė dar šios knygos rankraštį ir nepagailėjo pagalbos bei patarimų. Jie apsaugojo mane nuo daugelio kvailysčių, nors visur leido laikytis savo nuomonės. Tarp daugelio kitų skatinusių ir drąsinusių mane yra Davidas Freedbergas, Johnas Gage'as, Timothy's Hiltonas, Alexanderis Pottsas ir Helen Weston. Kaip ir daugumai mokytojų, nepaprastai vertinga buvo mano mokinių pagalba.

Būtų smagu užbaigti Montaigne'io žodžiais: kadangi mano atmintis apgailėtina, visos mano idėjos turėtų būti mano paties idėjos; deja, negaliu taip pasakyti. Esu tikras, kad dažnai skelbiau kitų žmonių mintis ir pastebėjimus tarsi nuosavus. Atsiprašau už tokį plagijavimą.

W.V.



1 NEŽINOMAS AUTORIUS *Romantikas* 1825

Požiūriai ir dviprasmiškumai

Sąjūdis ir žodis

Kad ir kas dar būtų sakoma apie Romantizmo sąjūdį, negalima paneigti, kad toks sąjūdis iš tikrųjų buvo. XIX a. pradžioje būti romantiku reiškė daugiau nei būti svajotoju ar iki ausų įsimylėjusiu jaunuoliu: menininkas galėjo išdidžiai pasivadinti romantiku, ir jam, kaip rašytojams Stendhaliui ir Baudelaire'ui, tas vardas reiškė, jog jis drąsiai žvelgia į savo amžiaus tikrovę.

Nors dėl šio žodžio prasmės galima ginčytis be galo, bet jo vartojimo istorija visai aiški. Pirmieji rašytojai ir dailininkai, išgarsėję kaip „romantikai", buvo susiję su vokiečių kritikais broliais Augustu Wilhelmu ir Friedrichu Schlegeliais, gyvenusiais Drezdene XVIII a. pabaigoje. Pats Friedrichas Schlegelis pateikė ankstyviausią romantinės poezijos apibrėžimą: „pažangi universali poezija" – taip ją pavadino savo žurnale *Athenaeum* 1798 m. Pavadinimas prigijo ir netrukus paplito Vokietijoje; juo buvo apibūdinami visi, kas kaip Schlegeliai manė, jog Naujųjų laikų pasaulis dvasiškai nesuderinamas su klasikinės senovės pasauliu. Maždaug dešimtmečiu vėliau – 1813 m. pasirodžiusiame veikale *Apie Vokietiją* (*De L'Allemagne*), kuriame apžvelgta tuometinė vokiečių kultūra, – šiuo žodžiu prancūzų literatūrą apibūdino prancūzų literatė ponia de Staël. Kaip po metų rašė vienas apžvalgininkas *Ketvirtinėje apžvalgoje* (*Quaterly Review*), tai ji išmokė britų visuomenę atskirti senovės kūrinius, vadinamus klasikiniais, nuo šiuolaikinių, vadinamų *romantiniais.* Ir kaip tik šis įgūdis sukėlė daugybę ginčų Europoje per kitus keturis dešimtmečius: vėliau tie ginčai pasirodė esą tušti.

Kaip ir daugelis neginčijamų dalykų, ši istorija maža mums tepasako. Žinoma, ji nepaaiškina, kodėl toks pavadinimas buvo pasirinktas.

Nesunku būtų suprasti pirmosios iliustracijos autorių ir jo paveikslą paaiš- 1
kinti ne kuo kitu kaip užgaida – madingu pretekstu ekscentrikams ir dykinėtojams atsiduoti savo polinkiams. Tačiau dėl žodžio ginčai neįsiplieskia, ypač tokie, kurie trunka ilgiau nei pusę šimtmečio, nebent tas žodis susijęs su kokiomis esminėmis problemomis. Kaip rašė prancūzų poetas Charles'is Baudelaire'as

1846 m. Salono apžvalgoje, „Maža kas šiandien suteiks tikrą ir aiškią prasmę šiam žodžiui, tačiau ar jie išdrįs tvirtinti, kad visa karta sutiktų dalyvauti mūšyje, trunkančiame keletą metų, dėl vėliavos, jeigu ji nebūtų ir simbolis?“

Baudelaire'as rašė tuo metu, kai šis žodis buvo vartojamas tiek per dažnai, kad tapo nuvalkiotas. Tačiau net iki tol jo tikrąja prasme visąlaik buvo abejojama. Dauguma garsiausių to laikotarpio menininkų, apie kuriuos mes šiandien manome, jog jie „romantikai“, iš tikrųjų priešinosi šiai sąvokai. Pavyzdžiui, Eugène'as Delacroix ją atmetė. Jis pareiškė esąs grynasis klasikas (*pur classique*). Tokių pavyzdžių daug visoje meno istorijoje. Antai anglų poetas Byronas, kurio maištingas gyvenimas tapo romantine legenda, manė, jog tas ginčas nereikšmingas, o vokiečių poetas Goethe, *Jaunojo Verterio kančių* ir *Fausto* – tų dviejų etalonų romantikams – autorius, pasmerkė šį sąjūdį kaip ligą.

Iš tiesų, jeigu reikėtų šiuo žodžiu apibūdinti tik tuos, kurie juo patys pasivadino, tai būtų neadekvatus ir neaiškus tų menininkų suskirstymas. Iš dailininkų – tai tik grupelė antraeilių vokiečių tapytojų, kūrusių apie 1815 m., ir ne tokių reikšmingų Géricault ir Delacroix sekėjų Prancūzijoje, pasireiškusių apie 1815 m., pasibaigus Napoleono karams. Tų, kuriuos jų amžininkai retkarčiais pavadindavo „romantikais“, sąrašas būtų, žinoma, solidesnis ir apimtų daugumą įžymių tapytojų, kūrusių 1800–1850 m., tokių kaip Goya, Géricault, Delacroix, Turneris, Blake'as, Runge ir Friedrichas. Tačiau į tą sąrašą nebūtų įtraukta nemaža tapytojų, pavyzdžiui, Constable'is, kurie, kaip mums šiandien atrodo, taip pat buvo šio sąjūdžio paveikti.

Iš dalies problema kyla dėl to, jog sunku nuspręsti, ar Romantizmą laikyti sąjūdžiu, ar epochos ypatybe. Nėra ši dilema mūsų laikų prasimanymas, mat kaip tik tais laikais pirmiausia ir iškilo toks klausimas, jau seniai vyravęs kultūros istorijoje: kaip rašė poetas P.B. Shelley's *Poezijos gynime* (1821), menininkai savo kūriniuose atskleidžia „ne tiek savo dvasią, kiek amžiaus dvasią“.

„Amžiaus dvasia“, žinia, yra sunkiai apibūdinamas dalykas, ir beveik nieko nelaimėtume, bandydami apibrėžti XIX a. pradžios „dvasią“. Tačiau vargu ar galima įvertinti kokį nors meno kūrinį, neatsižvelgiant į tai, kas glūdi už jo, į tai, kas rūpėjo menininkui jį kuriant ir kokius lūkesčius jis turėjo pateisinti. Esmė ta, kad žodį „romantikas“ kai kurie amžininkai vartojo, bandydami išskirti, kas tuo metu aktualiausia; jų autoritetas buvo pakankamai svarus, kad sukeltų ilgą diskusiją ir stiprią reakciją. Kaip tik ta polemika ir yra šios knygos išeities taškas. Kadangi ši diskusija apima tokią įvairovę, tai atrodo, jog geriausia ją susieti su aptariamo meno istorine apžvalga, o bendresnes išvadas palikti paskutiniam skyriui. Tačiau naudinga iškart paminėti du esminius dalykus. Pirmasis, kuris bus aptariamas antroje šio skyriaus dalyje, susijęs su tapybos

metodu ir leidžia atpažinti tiek stilistines, tiek temines Romantizmo tendencijas. Antras dalykas, apie kurį bus rašoma paskutinėje šio skyriaus dalyje, – tai Romantizmo pretenzija, ta lemtinga prielaida, jog jis esąs visuotinės svarbos reiškinys. Apie tai Shelley's kalba ankstesnėje citatoje ir dėl to būtent menininkai taip dviprasmiškai reagavo į to meto politinius ir socialinius perversmus.

Romantinio stiliaus link

Baudelaire'as, 1846 m. gindamas Romantizmą, pareiškė ne vien nuomonę. Jis ne tik teigė, jog žodis reiškia realų dalyką, bet ir užsiminė apie „vėliavos" įvaizdį, kuris buvo ir „simbolis", bei apie išraiškos būdą, kurį tas įvaizdis reiškė, mat romantikams labiausiai rūpėjo asociacija. Kai A.W. Schlegelis, įkvėptas savo amžiaus metafizikos, estetikos paskaitose, skaitytose Berlyne 1801–1802 m., grožį vadino „simboliniu begalybės atvaizdavimu", nurodydamas, kaip ypatingai meno kūrinys yra atliepiamas, jo patrauklume įžiūrėdamas gilesnę ir kitaip nepažinią realybę, esančią anapus to, ką galima suvokti pojūčiais.

Kadangi tokios idėjos labiausiai priklauso nuo interpretacijos, dažnai atrodo, jog Romantizmas tėra tik tokia nuostata. Be abejonės, neįmanoma apibūdinti romantinio stiliaus, vien išvardijant jo bruožus, nes tikrovės išaukštinimą
galima pajusti tiek iš dramatinės Delacroix paveikslo *Laisvė, vedanti liaudį į* 12
kovą bravūros, tiek iš nepaprasto Casparo Friedricho paveikslo, pvz., *Laivo su-* 108
dužimas Arkties vandenyne, tikslumo. Tačiau negalima į romantinį meną žiūrėti ir kaip į paprasčiausią idėjų rinkinio iliustraciją (toks požiūris dažnai versdavo Romantizmą laikyti „netapybišku", ir tai, be abejo, pasakytina apie literatūrą, bet keltų grėsmę sujaukti dailės principus). Eilėraštis gali neatsiejamai sulieti jausmą ir garsų ritmą – paveikslas taip pat gali pasižymėti vaizdo ir formos dualizmu. Kaip forma sukelia vaizdines asociacijas, yra grynai tapybos dalykas.

Šiame kontekste sąvoka „romantinis" gali reikšti tai, kas dar ir šiandien mums svarbu: priešybę sąvokai „klasikinis". Žodis „romantinis" gali būti suvokiamas kaip meno kūrinio apibūdinimas, pabrėžiantis asociatyviąją vaizdo kūrimo pusę, o „klasikinis" – apibūdinantis kūrinį, kuriame išryškinami formos dalykai. Šį skirtumą nurodė broliai Schlegeliai, pranašingai sieję „romantinį" su dvasingu, įkvėptu krikščionybės menu, o „klasikinį" – su pagoniškuoju ir, jų požiūriu, į fizinį pradą orientuotu Antikos menu. Iš tikrųjų jie buvo pirmieji, taip aiškiai apibūdinę šias sąsajas, tačiau jas nurodydami, įsitraukė į anksčiau pradėtą ginčą.

Šis ginčas kilo XVIII a. viduryje, atgimus susidomėjimui klasikiniu menu. Ramios senovės Graikijos statulos atrodė įkūnijančios idealųjį grožį. Įtakingiausias to meto kritikas Johannas Joachimas Winckelmannas apibūdino jas



2 NEŽINOMAS AUTORIUS *Laokoonas* II–I a. pr. Kr.

kaip pasižyminčias „ramiu didingumu ir kilniu paprastumu“. Tačiau iškilo klau-
simas, ar toks iš pažiūros tobulas menas gali išreikšti visą žmogaus minčių ir
aistrų mastą. Pats Winckelmannas manė, jog gali – tiksliau – jog galima tai
įžvelgti. Jo supratimu, tobulas klasikinis grožis stoiškai slepia gilesnius jausmus.
Kaip šito pavyzdį – gana netikėtai – jis nurodė vėlyvosios Antikos skulptūrinę
2 grupę, vaizduojančią Laokooną ir jo sūnus, smaugiamus gyvačių. Winckelman-
nas teigė, jog Laokoono veide atsispindi herojiška savitvarda, meistriškai pa-
vaizduota agonija, kurią jis išgyvena. Kiti kritikai manė kitaip. Žymiausias jų

buvo Gottfriedas Ephraimas Lessingas, kaip atsaką į Winckelmanno teiginį parašęs traktatą *Laokoonas* (1766). Lessingas teigė, jog dailė negalinti tinkamai išreikšti emocijų, nes tai trukdo pagrindinei jos funkcijai – perteikti grynąjį grožį. Šiuo požiūriu jis supriešino vaizduojamąjį meną su poezija, kurioje išlaikant tikslų metrą, gali būti aprašyta visa jausmų gama.

Šių teoretikų nuomonės – beje, rašydami apie *Laokooną* jie nebuvo matę nė vienos reikšmingesnės graikų skulptūros – būtų buvusios nelabai svarbios menininkams, jeigu nebūtų veikusios skonio ir studijų. Kitaip tariant, nė vienas studentas negalėjo baigti dailės akademijos, nesužinojęs apie tylią grynojo grožio ramybę. Štai Londono Karališkosios akademijos studentai 1772 m. jos prezidento sero Joshua Reynoldso Penktojoje paskaitoje galėjo išgirsti tokį perspėjimą: „Jeigu norite išsaugoti tobuliausią grožį tobuliausia jo forma, negalite reikšti aistrų, nes jos visos labiau ar mažiau iškreipia ir deformuoja gražiausius veidus".

Nusiminusiems dėl tokio galimybių apribojimo Reynoldsas pridūrė: „Mums nereikėtų nusiminti ir nusivilti, kad negalime įgyvendinti romantinės vaizduotės sumanymų. Menas turi ribas, o vaizduotė – ne."

Taigi, vartodami žodį „romantinis" laisvai vaizduotės ir asociacijų išraiškai mene apginti, Schlegeliai rūpestingai parinko šią sąvoką. Jie pasirinko sąvoką, kuri akademiniams teoretikams ir klasikinio meno gerbėjams jau reiškė emocijų kraštutinumus, glūdinčius už menininko vaizdavimo sferos.

Žodis „romantinis" iš tikrųjų kilęs kaip tik iš poezijos, atskleidžiančios tokius nukrypimus nuo normos, – iš Viduramžių riterių romanų. Nuo Renesanso šis žodis reiškė, kaip Reynoldso citatoje, viską, kas buvo laukiniška ir fantastiška, – „tą vaizduotę, kuri yra laisviausia", kaip yra pareiškęs vienas iš pirmųjų Romantizmo apžvalgininkų filosofas Henry's More'as 1659 m.

Tapybos srityje šiuo žodžiu imta apibūdinti vaizduotę audrinančius ir svajoti skatinančius gamtovaizdžius. Keliaudamas po Vidurio Angliją 1794 m., jaunasis J.M.W. Turneris eskizų sąsiuvinyje pasižymėjo, kad Notingemo pilis „pa- 4
statyta romantiškai". Iš vėlesnio Notingemo eskizo *Vaizdingajai Anglijai* sunku atspėti, ką jis turėjo omenyje taip rašydamas – mat eskize pilis beveik nepavaizduota. Kresną pilį „nukerta" paveikslo kairysis viršutinis kraštas ir belieka daryti išvadą, jog *vienintelis* dalykas, kas Turneriui atrodęs romantiškas, – tai pilies vieta: ji stačiai iškyla virš miesto. Tačiau Turneris nupiešė daug kitų pilių, ir kai kuriuose paveiksluose Notingemo peizažo privalumai derinami su ryškesniais pilių bruožais. Viena tokių buvo Heidelbergas, kurio romantiškas savybes pa- 3
stebėjo filosofas Friedrichas von Schellingas, apsilankęs 1796 m.: „Pilis pakibusi virš miesto ir visiškai jį užgožia, sustiprindama romantiškumą. Fone matosi dunksantys sutemoje griuvėsiai".



3 TURNER *Heidelbergas nuo priešingo Nekaro upės kranto* 1844

Senovinės pilys – tai tik vienas vaizduotę žadinęs įvaizdis. Galima paminėti tokius pavyzdžius kaip „romantiškos“ milžiniško ąžuolo šakos, „groteskiški ir romantiški“ kriokliai arba „laukiniai ir romantiški“ kalnai. Mes šį žodį suprantame labai panašiai ir daugeliu atvejų galime įsivaizduoti, kas turėta omenyje XVIII a., kalbant apie „romantišką“ gamtovaizdį. Tik kartais tas apibūdinimas atrodo keistas – kaip pavadinime paveikslo, kurį seras Francis Bourgeois eksponavo Karališkojoje dailės akademijoje 1792 m. – *Romantiškas peizažas su ožkomis.*

„Romantinis menas“, kaip priešpriešа romantiškų vietovių vaizdavimui, iš pradžių tiesiogine prasme toks ir buvo. Pirmieji tapytojai, apie kuriuos iš tikrųjų galima pasakyti, jog jie kūrė „romantiniu stiliumi“, buvo vokiečiai Franzas ir Johannesas Riepenhausenai. Taip juos apibūdino ir tapytojas Franzas Augustas Klinkowströmas laiške savo draugui Philippui Otto Rungei, rašytame 1804 m. birželio 27 d. Riepenhausenai, švelniai tariant, vidutinio talento dailininkai, užsitarnavo šį epitetą dėl to, jog jų tema buvo yra Viduramžiai, „romantiškos

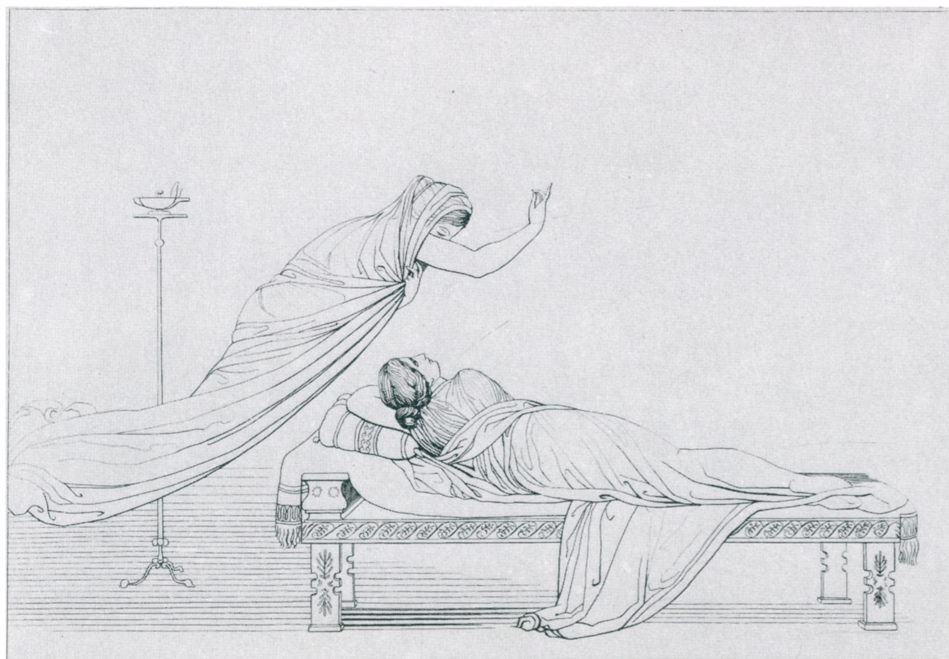


4 TURNER *Notingemo* (Nottingham) *pilis* 1838

istorijos", kurias taip mėgo Schlegelių bičiuliai Drezdene. Gali pasirodyti keista, kad Klinkowströmas apibūdino paveikslus kaip nutapytus „romantiniu stiliumi": tai ciklas scenų – viso labo tik eskizų – sukurtų pagal poeto Ludwigo
Tiecko kūrinį *Šv. Genovaitės gyvenimas ir mirtis*. Pagal juos 1806 m. buvo išrai- 6
žytos graviūros.

Ši nedažnai naudojama technika paprastai siejama su klasikos vertybėmis. Žinoma, ją taikė XVIII a. pabaigos neoklasicistai kaip priemonę formos esmei
perprasti. Tai matyti iš garsiausių to meto eskizų – anglų skulptoriaus Johno 5
Flaxmano iliustracijų Dante's ir Homero kūriniams. Tie eskizai kaip graviūros paplito visoje Europoje.

Tačiau kai eskizus raižiniams ėmė piešti Riepenhausenai, jų metodą mokytojai romantikai įvertino skirtingai. Recenzuodamas Flaxmano eskizus žurnale *Athenaeum* 1798 m. A.W. Schlegelis rašė ne apie jų formos lakoniškumą, bet apie tai, kokius jausmus jie gali sužadinti. Jam atrodė, kad eskizas – tai vaizdavimo būdas, labiausiai priartėjantis prie poezijos aliuzinės manieros, kadangi



5 FLAXMAN *Prie jos galvos maloni vizija budi* 1793

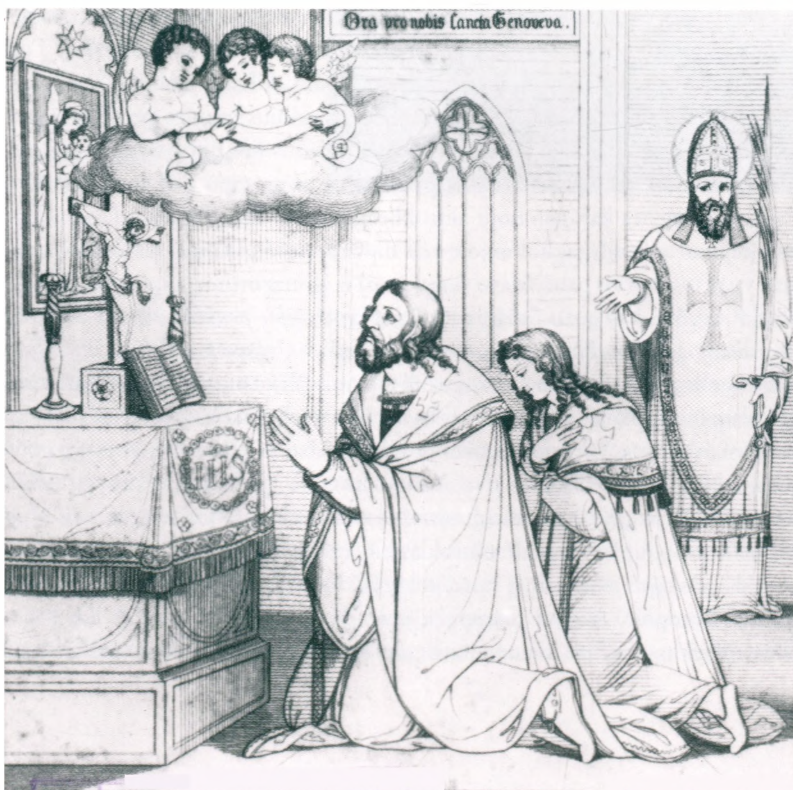
eskiziškumas „skatina vaizduotę užbaigti" scenos detales. Pats Flaxmanas tvirtai laikėsi klasikinės piešinio sampratos. Kaip jo draugas Crabbas Robinsonas rašė dienoraštyje, skulptorius niekino Schlegelio pateiktą jo kūrybos vertinimą ir manė, jog vokiečių dailininkai visiškai nesupranta jo metodo. Flaxmanas teigė sumažinęs detalių savo scenose, kad jos nestelbtų piešinio. Jo piešiniai tai patvirtina. Flaxmano herojai tarsi antikiniame frize pozuoja tuštumoje, ritmų ir arabeskų raštuose, neturinčiuose laiko žymių. Kita vertus, Riepenhausenai panaudojo schematinį stilių grynai šlėgeliškam jausmui sukelti. Altorius, religinė atributika ir architektūrinės detalės šioje scenoje, kaip ir pagrindinės figūros, teikia daug reikšmingų užuominų. Šie dailininkai siekė žadinti vaizduotę istorinės atmosferos pajauta – viduramžišku dievotumu.

Nors negalima kalbėti apie romantizmo stilių, akivaizdu, jog sąvoka Romantizmas, kai tik buvo vartojama kalbant apie dailę, būtinai reiškė tapybos pokyčius. Pokyčiai, kuriuos romantinis požiūris sukėlė piešinyje, atsirado ir išryškėjo daugelyje meno kūrybos formų per ateinančius dešimtmečius.

Romantizmo prielaidos

Siekęs išreikšti idealą tikrovės priemonėmis ir susidūręs su kasdienybe romantikas patyrė ir pranašo džiaugsmą, ir neviltį. Taip išryškėjo menininko vaidmens dviprasmiškumas, nes, jam pasiryžus išreikšti „amžiaus dvasią“, nebuvo aišku, ar jis tai turi daryti kreipdamasis į amžininkus, ar tik juos vaizduodamas. Shelley's džiūgaudamas *Poezijos gynime* (1821) teigė, kad „poetai yra nepripažinti pasaulio įstatymų leidėjai“, o prancūzų romanistas Charles'is Nodier *Literatūros kritikos šiupinyje* (1820) pabrėžė pasyviąją šios situacijos pusę: „...romantinė poezija randasi iš mūsų agonijos ir nevilties. Tai nėra meno trūkumas, bet neišvengiama pažangos keliu einančios mūsų visuomenės gyvavimo pasekmė“.

6 FRANZAS IR JOHANNESAS RIEPENHAUSENAI Iš ciklo *Šv. Genovaitės gyvenimas ir mirtis* 1806



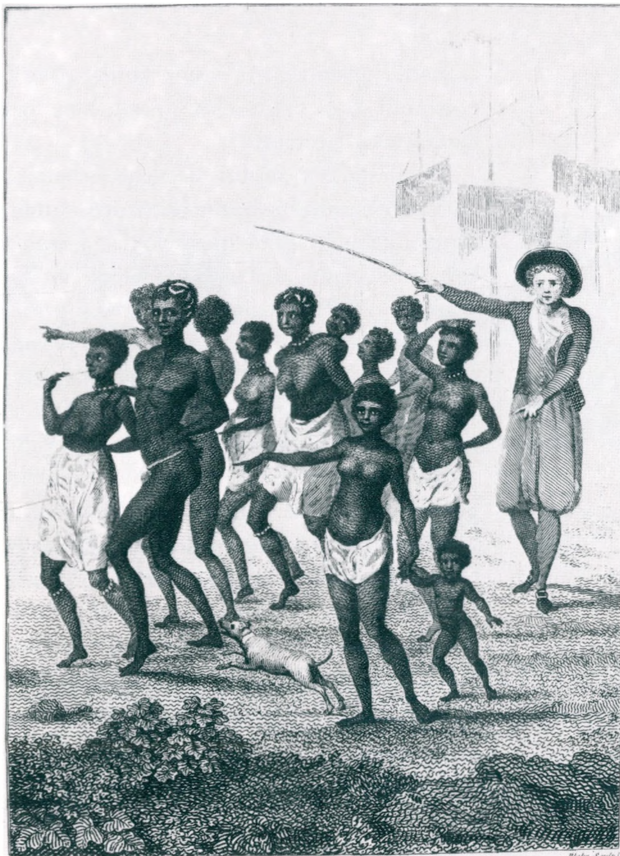
Tačiau šiaip ar taip buvo pasiryžta nevengti aktualių problemų. Ironiška Nodier užuomina į „pažangią visuomenę“ atspindėjo negryną sąžinę, kuri reiškėsi nuo XVIII a. vidurio, nes kaip tik tuo metu sparti materialinė pažanga Vakarų Europoje privertė suabejoti civilizuotos visuomenės papročiais.

Niekas XVIII a. taip vykusiai neišreiškė šių abejonių kaip Jeanas Jacques'as Rousseau. Šis mąstytojas, tikrasis Shelley'o „įstatymų leidėjų“ protėvis, uždegė Europą savo vaizduote; jis sukūrė reginį laisvos pirmykštės visuomenės, nepažįstančios jokių ribojančių konvencijų, net nuosavybės. Jaudinantis pirmasis sakinys – „Žmogus gimsta laisvas, bet jį visur kausto grandinės“ – iš jo *Visuomeninės sutarties* (1762), aiškinančios pirmykštės sutarties sąvoką, kurią turtingieji ir galingieji iškreipė savo naudai, tapo vienu iš 1789 m. Prancūzų revoliucijos *credo.*

Dar svarbiau, kad Rousseau apeliavo į jausmus; jis teigė, jog abejingas žmogaus protas yra bergždžias, jeigu nepaisoma širdies. Ši doktrina sukėlė daug neatsakingų „sentimentų“ madingoje visuomenėje, bet skatino ir tuo metu reikalingą humanitarinę veiklą. Pavyzdžiui, tik paklusdamas širdies balsui, didysis reformatorius Williamas Wilberforce'as paskyrė visą gyvenimą tam, kad britų kolonijose būtų panaikinta vergovė.

Vergų prekyba buvo vienas pačių žiauriausių konfliktų tarp Europos ir vadinamųjų „primityviųjų“ visuomenių, kuriose Europa turėjo savo interesų. Tuo metu, kai Rousseau aukštino harmoningą nekalto „kilnaus laukinio“ egzistenciją, jo žemiečiai europiečiai laikė tuos pačius laukinius žmones gyvuliais ir vertė dirbti Naujojo pasaulio plantacijose. Ir akivaizdus šios tikrovės nežmoniškumas, ir galbūt tai, jog viskas vyko patogiu atstumu, tapo nedviprasmišku to meto visuomenės kaltinamuoju aktu liberalams bei filantropams. Liudininkų pasakojimai apie sąlygas kolonijose kėlė didžiulį susidomėjimą. Kai kurios knygos, ypač tos, kurios pabrėždavo vergų grožį ir įgimtą orumą, tapo bestseleriais. Viena jų buvo kapitono Stedmano *Pasakojimas apie penkerius metus trukusią ekspediciją prieš maištaujančius Surinamo negrus Gvijanoje* (1796). Ir visiškai
7 nenuostabu, kad Stedmano draugui Williamui Blake'ui, besiverčiančiam graverio amatu, buvo užsakyta sukurti keletą iliustracijų šiai knygai. Mat Blake'as buvo menininkas, kuriam vergovės problema labai rūpėjo asmenybės bei politiniu atžvilgiu – tai aiškiai matyti iš tuometinių jo „pranašysčių“ knygų. Visai neatsitiktinai jo graviūroje, vaizduojančioje vedamus parduoti negrus, tiek daug šių nelaimingųjų stovi grakščiomis klasikinėmis pozomis.

Ne ką mažiau skausmingi buvo pokyčiai, kuriuos technikos pažanga sukėlė pačioje Europoje. Augant pramonei, ypač gausėjant medvilnės fabrikų ir geležies liejyklų Anglijos šiaurėje, atsirado sava pavergimo forma, pasireiškusi



7 BLAKE *Grupė negrų, atgabentų parduoti vergijon* 1796

besiplečiančiais lūšnynais bei vargšų ir turtingųjų atsiskyrimu. Apie XIX a. 4-ąjį dešimtmetį net saugiausi išsilavinę visuomenės nariai vargu ar galėjo ignoruoti šias pasekmes, nes 1830 m. revoliucijose nuskurusių miestiečių ir darbininkų balsas tapo girdimas, be to, technikos tobulėjimas, kaip antai, geležinkelių plitimas po 1840 m., pradėjo veikti žmonių buitį. Kaip tik tokiai visuomenei architektas A.W.N. Puginas ir adresavo savo poleminius *Kontrastus* 8, 9
(1836). Antrajame *Kontrastų* leidime miesto gyvenimo sąlygos 1840 m. prilyginamos XV a. miesto sąlygoms. Tokia kritika nebuvo būdinga vien tik lakią vaizduotę turintiems Viduramžių gerbėjams. Ji patraukė ir griežtą ekonomistą bei istoriką Thomą Carlyle'į, kuris knygoje *Praeitis ir dabartis* (1843) lygino Viduramžių ir Naujųjų laikų gyvenimą, išryškindamas dabartinio

amžiaus skirtumus bei dvasinį skurdą: „Mes turime daugiau turtų, nei kokia nors tauta kada yra turėjusi; mes turime mažiau gėrio iš jų, nei kokia nors tauta kada yra turėjusi".

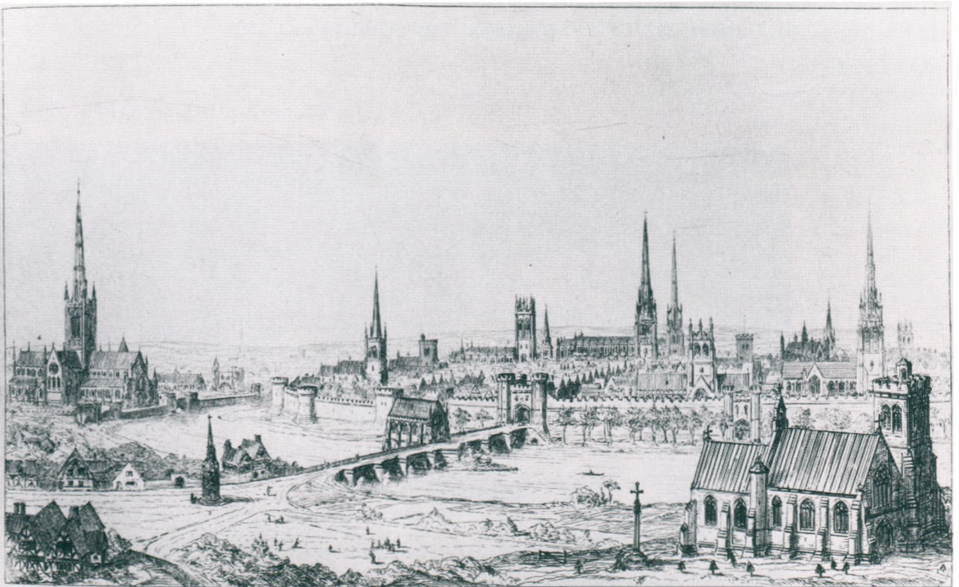
Dviprasmiškas požiūris daugelio stebėtojų, reiškiančių susižavėjimą imperializmo bei industrializacijos kuriamais turtais ir besibaisinčių siaubingomis tų turtų sukeltomis žmonių kančiomis, atsispindėjo menininkų reakcijoje. Blake'as ir Puginas tatai pranašiškai smerkė, kiti buvo įbauginti atpalaiduotų galių. Iš tikrųjų, XVIII a. pabaigoje buvo sukurti naujo tipo romantiniai įvaizdžiai, susiję su kraupaus pramoninio peizažo atsiradimu. Kartais du „romantinio" peizažo tipai – idiliškasis ir dramatinis – susidurdavo, naujiems fabrikams braunantis į kaimo peizažą, kaip Koulbrūkdeile (*Coalbrookdale*) Šropšyro (*Shropshire*) grafystėje, kur gražiame miškingame slėnyje išdygo rūkstančios aukštakrosnės. Vietos poetė Anna Seward, „Ličfildo (*Lichfield*) gulbė", apraudojo pamėgtus „švelnius, romantiškus, šventus gamtos vaizdus", kuriuos iš jos pagrobė įsiveržėliai iš pragaro. Tačiau kai peizažistas Philipas Jamesas de Loutherbourgas apsilankė tose vietovėse piešti eskizų savo *Romantiškiems ir tapybiškiems Anglijos ir Velso peizažams* (1805), kaip tik tie įsiveržėliai ir užvaldė jo dėmesį. Ta vietovė knygoje buvo aprašyta kaip „verta, kad ją aplankytų tiek romantinio gamtovaizdžio mėgėjas, tiek politinis „ekonomistas". Ir Loutherbourgas, specializavęsis dramatinio peizažo srityje, grįžo prie šios temos savo geriausiuose aliejiniais dažais tapytuose paveiksluose.

Tokios pat reikšmingos buvo menininkų reakcijos į politinius judėjimus, prasidėjusius po 1789 m. revoliucijos Prancūzijoje. XVIII a. paskutinįjį dešimtmetį prasidėjusiems išsivadavimo protrūkiams pirmiausia priešinosi Napoleono autoritarizmas, po to, Napoleonui pralaimėjus 1815 m., reakcinių vyriausybių restauracija, tačiau revoliucijos įtaka negalėjo būti sunaikinta. Demokratijos idealas išliko per visus tautinius sąjūdžius Graikijoje, Italijoje, Vokietijoje ir Rytų Europoje bei per nesuskaičiuojamus vietinius sukilimus, kurių kulminacija buvo tarptautinės 1830 ir 1848 m. revoliucijos. Tačiau šie revoliuciniai sąjūdžiai jau nebesikliovė paprasta idealizmo dvasia, būdinga XVIII a. pirmtakams. 1789 m. revoliucionierius įkvėpė Rousseau svajonė apie prigimtinį žmogaus gerumą. Jie tikėjo, kad pašalinus suvaržymus žmogaus prigimtis galėtų atsiskleisti visa savo didybe. XVIII a. paskutiniojo dešimtmečio įvykiai – teroro banga, nusiritusi per Prancūziją, valdant jakobinams, – visam laikui išsklaidė tokius naivius įsitikinimus. Romantikai žvelgė į praeitį, į ankstesnįjį idealizmo laikotarpį, išgyvendami, pasak Baudelaire'o, „neatitaisomo praradimo jausmą". Tie, kurie kaip Keatsas tikėjo „širdies jausmų šventumu", liko visiškai nusivylę tuometinių įvykių eiga. Gal todėl romantikai taip retai kalbėdavo apie politiką



THE SAME TOWN IN 1840

1. St Michaels Tower, rebuilt in 1750. 2. New Parsonage House & Pleasure Grounds. 3. The New Jail. 4. Gas Works. 5. Lunatic Asylum. 6. Iron Works & Ruins of St Maries Abbey. 7. Mr Evans Chapel. 8. Baptist Chapel. 9. Unitarian Chapel. 10. New Church. 11. New Town Hall & Concert Room. 12. Westleyan Centenary Chapel. 13. New Christian Society. 14. Quakers Meeting. 15. Socialist Hall of Science.



Catholic town in 1440.

1. St Michaels on the Hill. 2. Queens Crofs. 3. St Thomas's Chapel. 4. St Maries Abbey. 5. All Saints. 6. St Johns. 7. St Peters. 8. St Alkmunds. 9. St Maries. 10. St Edmunds. 11. Grey Friars. 12. St Cuthberts. 13. Guild hall. 14. Trinity. 15. St Olaves. 16. St Botolphs.

8, 9 PUGIN *Kontrastai* 1840



10 LOUTHERBOURG *Koulbrūkdeilas* (Coalbrookdale) *naktį* 1801

aiškiai. Jie įtariai žiūrėjo į propagandos retoriką, jos melagingas užuominas, esą ji remia priemones žmonijai tobulinti. Užuot pritarę tokioms pretenzijoms, didžiausieji menininkai sutelkė dėmesį į žmogiškąsias idealizmo aukas. Kai Napoleono karų metais prancūzų kariuomenė užėmė Ispaniją, ispanų tapytojas
11 Goya su siaubą keliančiu tiesmukumu įamžino jos žiaurybes ofortų cikle *Karo baisumai.* Savo tėvynainius jis pavaizdavo ne kaip didvyrius, bet kaip aukas, užkluptas likimo, kuriam teko paklusti. Po karo menininkai, paveikti Romantizmo, politinius įvykius buvo linkę aiškinti, ironiškai atsiribodami. Po 1830 m. revoliucijos Prancūzijoje Delacroix sėkmingą sukilimą pagerbė paveikslu *Lais-*
12 *vė, vedanti liaudį į kovą.* Nugalėjusioji prastuomenė buvo pavaizduota tokiu komiškai herojiniu stiliumi, kad tuometinė vyriausybė sunerimo. Nenuostabu, jog 1848 m. revoliucionieriai, žymiai radikalesni nei 1830 m. revoliucionieriai, neturėjo laiko emocingiems romantikų išsisukinėjimams. Įkvėpti ekonomikos pranašų apskaičiavimų, jie kovojo už moksliniais principais tvarkomą visuomenę.

Jokia kita asmenybė taip esmingai neatskleidė Romantizmo dviprasmiškumo kaip Napoleonas. Žemųjų klasių atstovas, užkopęs taip aukštai, kad tapo Europos šeimininku, tuo pat metu buvo revoliucijos išsivaduojamųjų jėgų ir jų pralaimėjimo padarinys.

Daugelis menininkų, kaip Blake'as, Wordsworthas ir Beethovenas, prijautusių laisvei ir respublikai ir rėmusių Prancūzijos revoliuciją, buvo priešiški Napoleonui jo kilimo metais. Tie, kurie jam pritarė ir jį liaupsino, kaip jo pagrindinis propagandininkas dailininkas Gros, vaizdavo jį ne kaip nugalėtoją, bet 13
kaip jausmingą žmogų, labai susirūpinusį mūšio baigtimi, su užuojauta lankantį 40
maro pakirstuosius arba besibaisintį karo padariniais. Tik po pralaimėjimų Napoleonas tapo tikru romantiniu herojumi, dievaičiu kankiniu, kuris buvo nostalgiško mito herojus, kol tas mitas pagaliau subliuško – jį paneigė neherojiška Antroji imperija.

Romantikai pirmiausia buvo tvirtai nusistatę neleisti, kad jausmą užgožtų kokia nors idėja ar teorija. Ir nors nė vienas rimtas to meto menininkas neneigė sunkaus darbo, tyrinėjimų ir svarstymų kuriant meno kūrinį, jie buvo įsitikinę, jog visa tai beprasmiška, jeigu menininkas neturi įkvėpimo. Kaip sakė peizažų

11 GOYA *Bus tas pat* iš ciklo *Karo baisumai* apie 1810





tapytojas Casparas Davidas Friedrichas, „Dailininkas turi tapyti ne tik tai, ką mato prieš save, bet ir tai, ką jis mato savyje. Tačiau jeigu jis nieko nemato savyje, tuomet neturėtų tapyti ir to, ką mato priešais save“.

Kad išsaugotų šį įkvėpimą, menininkas turėjo būti pasirengęs likti izoliuotas, ir tai, be abejo, buvo kaina, kurią užmokėjo Friedrichas ir Blake'as. Bet tai ne visada būdavo individualus pasirinkimas: apskritai menininkai tapdavo izoliuoti, keičiantis socialinėms sąlygoms, jų auditorijai tampant vis anonimiškesnei. Mecenatystės tradicija dar gyvavo, tačiau, be abejonės, ji tapo nebe tokia
14 reikšminga saviraiškos priemonė kaip parodos. Metinės dailės akademijų parodos, kurios paplito visoje Europoje XVIII a. pabaigoje, darėsi vis svarbesniu meno ir mados įvykiu. Parodos įtakingumo mastą XIX a. viduryje galima būtų įvertinti tuo susirūpinimu, kurį rodė antiakademistai, tokie kaip prerafaelitai ir impresionistai, jeigu jie būtų buvę neįsileisti.



12 DELACROIX *Laisvė, vedanti liaudį į kovą* 1830

13 GROS *Napoleonas Arkole* 1798

Apskritai menininkai sveikino šį pokytį, nes naujasis pirkėjas buvo klientas, iš kurio tikėtasi, jog jis pirks tai, kas siūloma, ir mokės prašomą kainą.

„Dosnumas – mes nenorime dosnumo", – rašė Blake'as, nusiteikęs prieš kai kuriuos Reynoldso *Pokalbius*, kurie atrodė itin pataikūniški, apeliuojantys į kilniadvasį dosnumą, – „mes norime geros kainos ir ją atitinkančios vertės bei visuotinės meno paklausos".

Tačiau nors „visuotinė paklausa" buvo anoniminė, ji nebuvo pasyvi. Į plačiąją publiką reikėjo kreiptis publikos kalba, svarbiausiais laikomų įvykių kalba, knygomis, kurios buvo labiausiai skaitomos, pjesėmis, kurios sutraukdavo daugiausia žiūrovų, ir fantazijomis, kurios buvo geriausiai žinomos. Net sulaukęs sėkmės, menininkas negalėjo būti tikras, kokia ta sėkmė, kam jo kūrinys panaudotas.

Jo dalia galėjo būti tokia, kaip to poeto, aprašyto Kierkegaard'o veikale



14 BRANDOIN *Karališkosios dailės akademijos tapybos paroda* 1771

Arba / arba (1843), kuris „yra kaip... tos nelaimingos aukos, kurias tironas Falansas įkalino bronziniame jautyje ir kankino kaitindamas ant lėtos ugnies; jų riksmai negalėjo pasiekti tirono ausų, kad sukeltų siaubą jo širdyje; kai jis juos išgirdo, jie skambėjo kaip švelniausia muzika". Menininkas, kuris skelbėsi esąs savo laiko sąžinė, negalėjo daryti nieko kita, kaip tik teikti pramogą tam laikui. Meno dviprasmiškumų amžiuje šitai galbūt buvo svarbiausia.

Viltis ir baimė

Rousseau palikimas

Kiekvienas sąjūdis susikuria pirmtakus, o toks plataus masto sąjūdis kaip Romantizmas jų gali turėti aibę. Ekstremistai, pavyzdžiui, Friedrichas Schlegelis, visą poklasikinį pasaulį laikė romantiniu, o apžvalgininkai surado būtinų jo elementų iš esmės kiekvieno menininko, patyrusio vilčių žlugimą arba reiškusio ilgesio ar nepasitenkinimo jausmą, kūryboje. Gotikinės katedros egzaltacija, Michelangelo kovos, Rembrandto mąslumas ir net graikų tapytojo Timanto išradingumas, kurio kūriniuose, pasak Plinijaus, „daugiau užsimenama, nei yra iš tikrųjų nutapyta“, – viskas buvo laikoma protoromantizmu.

Šie pavyzdžiai parodo, jog visur galima įžvelgti romantinių požiūrių, tačiau jie mažai padeda aiškinant apie šio sąjūdžio atsiradimo istoriją apie 1800 m. Netgi labai artimi precedentai gali būti apgaulingi. Taigi, XVII a. melancholijos kultas, akivaizdus Miltono poemoje *Susimąstęs* (*Il Penseroso*), kaip ir Jacobo van Ruisdaelio sentimentalūs tėviškės viržynų paveikslai, priklauso kitam pasauliui: tai dalis intelektualiosios Renesanso tradicijos; nors ji skatina mąstyti, tačiau nėra transcendentinė. Jacobo van Ruisdaelio *Žydų kapinėse* pajuntame 15
visa ko mirtingumą, tačiau čia nėra mįslės. Šio paveikslo svarbiausias akcentas – belapis medis priekiniame plane, toliau – virtinė įvaizdžių, kurių kulminacija šiame variante – už griuvėsių šviečianti vaivorykštė – Dievo pažadas. Formos požiūriu čia taip pat nėra ko nors netikėta: erdvė aiškiai apibrėžta, apskaičiuota kiekviena perspektyvos pakopa.

Tik didėjant abejonėms, kurias skelbė Rousseau, tokie jausmai tampa daugiau nei raiškos būdu ir kyla grėsmė, jog jie gali pakeisti patyrimo struktūrą.

Pavertęs jausmą proto vadovu, Rousseau suteikė ypatingo optimizmo. Aukso amžiaus įvaizdis, nekaltybė, kurią žmogus prarado per nuodėmę, – vargu ar tai buvo nauja, tačiau niekas dar nebuvo ėmęs tvirtinti, kad šį prarastąjį rojų galima susigrąžinti, tyrinėjant savo polinkius. Mąstymas teikė išsivadavimą, ir kai sero Brooke'o Boothby'o, Rousseau *Dialogų* leidimo anglų kalba redakto- 16
riaus, portretą nutapė Josephas Wrightas iš Derbio (*Derby*), tai buvo naujas

įvaizdis apmąstymui. Nors iš pirmo žvilgsnio seras Brooke'as Boothby's įkūnija visus tradicinius melancholijos požymius – nerūpestingai išsitiesęs žole apžėlusiame upelio krante, atsegtu apsiaustu ir liemene, su knyga kairėje rankoje, o dešine parėmęs galvą, – jo gestuose nėra nevilties. Knyga, kurią jis laiko, kaip rodo jo kairės rankos smilius, parašyta Rousseau. Regis, jis ką tik skaitęs skyrelį iš *Išpažinties*, kur Rousseau kalba apie apreiškimo akimirką, įkvėpusią jį parašyti pirmąjį veikalą *Samprotavimai apie nelygybę* (1750): „Miško gilumoje aš ieškojau regėjimo ir išvydau tuos pirmykščius amžius, kurių istoriją ryžtingai apmečiau". Už jo, boluojant už tamsaus miško galima įžiūrėti idilišką kaimo peizažą, o švelni auksinė šviesa užliejusi paveikslą.

Tačiau Rousseau palikimas buvo dvilypis. Jis tikėjo prigimties gerumu ir būtinybe paklusti įgimtiems jausmams. O jeigu prigimties pasaulis nėra iš pa-

15 RUISDAEL *Žydų kapinės* apie 1670





16 JOSEPH WRIGHT *Seras Brooke'as Boothby's* 1781

grindų darnus ir dosnus? O jeigu prigimtis turi tamsesniąją pusę? Rousseau sekėjams reikėjo pasirinkti.

Jie galėjo arba siekti išvaduoti „natūralųjį žmogų“, arba tyrinėti turtingą savo jausmų gamą, kad ir kur tai nuvestų.

Toks dualizmas pasireiškė skirtingose 1750–1790 m. meno tendencijose. Viena vertus, prasidėjo optimistinis ir teigiantis klasikos atgimimas, kur sentimentalus Rousseau keliaklupsčiavimas prieš primityvųjį pradą siejosi su išgryninta idealaus grožio idėja. Kita vertus, vis stiprėjo noras sužinoti apie dviprasmiškesnes estetinio patyrimo rūšis, kurioms netiko grožio idėja. Kaip tik šiame kontekste sąvokos „prakilnus“ ir „vaizdingas“ tapo svarbiausiomis. Net žodis „romantinis/romantiškas“ įgavo naujos svarbos. Iš tikrųjų, jeigu nebūtų buvusi toliau plėtota romantinio meno teorija, šis žodis vis dar būtų siejamas tik su meditacine XVIII a. pabaigos nuostata. Galų gale tamsesniosios patyrimo pusės tyrinėjimas, kurį skatino to laiko mokslas ir pseudomokslas, įtvirtins raiškos parametrus ir išugdys psichologinį supratingumą, o tai neįmanoma niekaip sistemingai suklasifikuoti.

Klasicizmas ir primityvumo idealas

Ryšys tarp klasicizmo ir „gamtos jausmo“ aiškiai konstatuotas veikale, kuris buvo pats įtakingiausias, populiarinant atgimusį susidomėjimą Antika, – Winckelmanno *Mintys apie Antikos menininkų pamėgdžiojimą tapyboje ir skulptūroje* (1755). Tuo metu, kai ši knyga buvo išleista, jos autorius, vokiečių mokslininkas, kilęs iš prastuomenės, jau buvo įsikūręs Romoje. Čia jam buvo lemta tapti autoritetingiausiu Antikos meno specialistu bei tyrinėjimo metodų pionieriumi. Tie metodai padėjo pagrindus šiuolaikinėms klasikos studijoms. Tačiau šiame ankstyvajame veikale pagrindinis jo tikslas buvo ne pateikti naujų įrodymų, bet atkreipti dėmesį į save, ir tai geriausiai jam pavyko, suderinus Antikos pasaulį su madingomis to meto pramogomis. Jis pradėjo polemiką, teigdamas, jog didžiausi graikų meno privalumai radosi iš natūralios būsenos, kurioje gyveno jo kūrėjai. Jis net pavartojo tuometinio „kilnaus laukinio“ įvaizdį, kad parodytų fizinį graikų tobulumą: „Pažiūrėkite į greitą indėną, kai jis bėga medžiodamas elnią: kaip lengvai jo gyslomis teka kraujas, kokie elastingi ir greiti jo nervai ir raumenys, koks liaunas visas jo kūnas! Taip Homeras vaizduoja savo herojus“.

Šių laikų puolusio žmogaus būseną atspindi jo fiziniai trūkumai ir tik pamėgdžiojant senovės meno „kilnų paprastumą ir ramią didybę“ galima viltis atgauti įgimtą skonį ir taurinantį prarastojo pasaulio grožio jausmą.

Nuo Renesanso laikų niekada nenustota varžytis su Antika, bet tų menininkų, kuriuos Winckelmannas apžavėjo Romoje XVIII a. 7-ąjį dešimtmetį, naujasis klasicizmas buvo sąmoningai supaprastintas, ir kartais jis žavingas, o kartais labai nuobodus. Svarbiausias iš Winckelmanno pažįstamų – Drezdene gimęs tapytojas Antonas Raphaelis Mengsas (1728–1779) – prisimenamas tik kaip ramios lubų freskos *Parnasas* (1761) kardinolo Albani'o viloje Romoje autorius. Tai neįmantri klasikinių skulptūrų ir brandžiojo Renesanso pozų imitacija. Winckelmannas pareiškė, jog pats Raphaelis būtų nusilenkęs prieš šią freską; bet jeigu jis būtų pamatęs, tai veikiausiai būtų sutrikęs, kad nuplagijuota jo paties freska Vatikane, sukurta ta pačia tema. Tačiau Mengsas turi ir patrauklesnę ypatybę, kuri išryškėja jo portretuose ir tokiuose istoriniuose kūriniuose
17 kaip *Kleopatra priešais Oktavijų*, kur Egipto karalienė vilioja romėnų kariuomenės vadą apsimestu nusižeminimu, skleisdama moteriškus kerus. Toks kūrinys negali būti apibūdintas paprastai, vien kaip XVII a. klasicizmo dailininkų, pavyzdžiui, Poussino, kompozicijų perkūrimas, nes piešinys ne tik daug paprastesnis, bet ir intymesnis nei klasicizmo tapytojų. Sušvelnintos figūrų formos primena vėlyvąją Romos sienų tapybą, kuri tada buvo atrasta Herkulanėjuje ir Pompėjuose, o gestai ir veido išraiškos liudija, jog čia pavaizduoti žmonės – jausmingos būtybės.

Tapytojai neoklasikai Romoje jautriai reagavo į pirmykščių laikų taurumą, o tyrinėtojai, susidūrę su tikrai primityviomis kultūromis, galėjo patikėti iš naujo atradę senovę. Dažnai genčių nariams Šiaurės ir Pietų Amerikoje ir Pietų jūrų salose būdavo suteikiami Agamemnono, Heraklio ir Afroditės vardai, nors jų išvaizda ir elgesys visiškai negraikiški. Kraštai, kur tos gentys gyveno, būdavo panašiai idealizuojami. Kai Williamas Hodgesas (1744–1797), kaip samdytas peizažistas, lydėjo kapitoną Cooką jo antrojoje kelionėje į Pietų jūras 1772 m., jis užfiksavo tokius sukrečiančius neregėtus vaizdus kaip kunkuliuojantys krateriai jūroje ir egzotiški Naujosios Zelandijos kalnai. Tačiau kai šiuos paveikslus parodė amžininkams savo aliejinės tapybos parodoje, jie buvo pavadinti klasikiniais peizažais. Dažnai besikartojančiuose Taičio vaizduose palmės ir 18
įspūdingi kalnai išnyksta tolumoje, tarsi į juos būtų žvelgiama kaip į Romos Kampaniją. Priekiniame plane čiabuviai pramogauja, atsidavę arkadiniam laisvumui.



17 MENGS
Kleopatra priešais Oktavijų 1760



18 HODGES *Taitis* 1772

Jausmas ir idealizmas, slypintis už šio neoklasicizmo, dažnai leisdavo jį traktuoti kaip dar vieną Romantizmo apraišką. Be abejo, atsiskleidė požiūris į Antiką, kurio nebuvo galima įsivaizduoti jokiame kitame amžiuje. Tačiau neoklasicizmas išsiskyrė savo neromantiniu, racionalistiniu įsitikinimu, kad protas ir natūralus jausmas tobulai dera. Idealizmas jam buvo viena iš moralinių vertybių loginėje sistemoje. Nuosaikiai optimistinės XVIII a. 7-ojo dešimtmečio Ro-
38 mos tapybos įpėdinės yra herojinės Davido drobės, kur jausmas ėmė tarnauti propagandai.

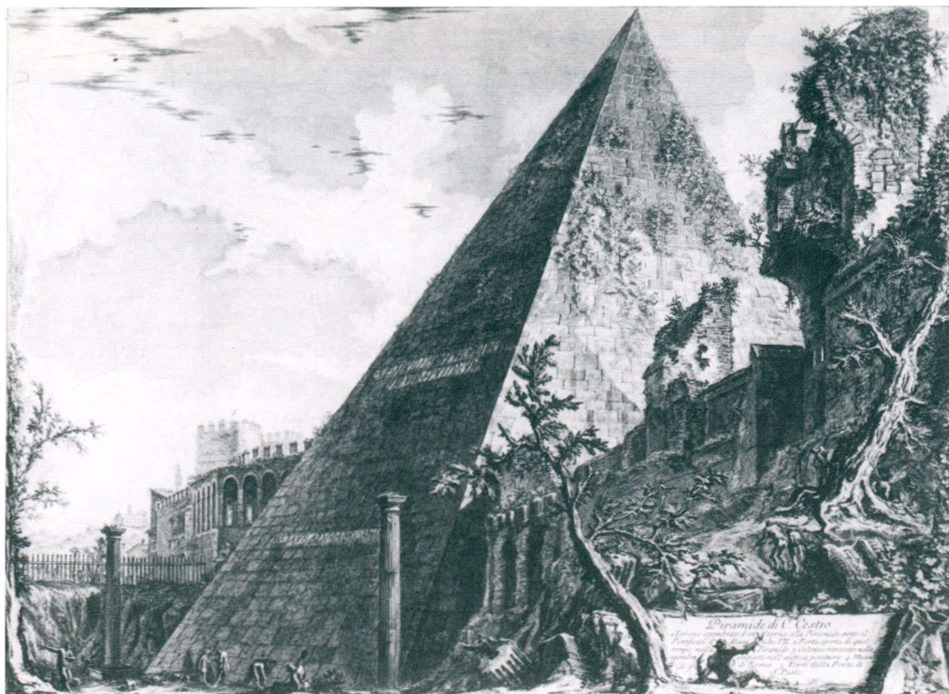
Prakilnumas

Reikšmingą žingsnį, tyrinėjant plačią žmogiškųjų jausmų skalę, žengė anglų ir airių valstybės veikėjas Edmundas Burke'as, parašęs traktatą *Filosofinis mūsų prakilnumo ir grožio idėjų kilmės tyrinėjimas* (1757), išleistą beveik tuo pat metu kaip ir pirmoji Winckelmanno knyga. Nuo vėlyvosios Antikos autoriaus Longino traktato laikų buvo pripažįstama, jog estetinį malonumą gali žadinti ne tik grožio, bet ir paslaptingesnės bei taurinančios patirties, vadinamojo *Prakilnumo*, suvokimas. Tačiau Longinas Prakilnumą iš tikrųjų laikė pavergiančiu grožio pavidalu ir siejo jį su neoplatonikų įsitikinimu, regėjusių didžiausią žemiškų pavidalų tobulybę danguje. Jis teigė, jog šis grožio pavidalas labiausiai priartina prie dieviškojo prado. Kita vertus, Burke'as žvelgė ne taip jau ir aukš-

tai. Išeities taškas jam buvo psichologija, nes jį domino jausmų prigimtis. Jis samprotavo, jog du stipriausi žmogaus jausmai yra meilė ir neapykanta, pasireiškiantys kaip patrauklumas ir šlykštumas. Grožio jausmą žadina tie daiktai, kurie atrodo patrauklūs, o prakilnumo jausmą sukelia dalykai, kurių savybės atrodo atstumiančios, tokios kaip nesaikingas dydis, tamsa ar begalinis ištęstumas.

Burke'o teorija buvo nepaprastai svarbi romantikams ir dėl to, kad ji pabrėžė meno įtaigumą, ir dėl to, jog ji suteikė naują prasmę tam, kas trikdo. Menininkas, dabar sutelkęs dėmesį į šį aspektą, ne tik paprasčiausiai meistraudavo barokinę grožybę, bet tapdavo ir tyrinėtoju, kadangi Burke'o Prakilnumo samprata pabrėžė, jog žmogų pirmiausia trikdo tai, ko jis negali valdyti ar suprasti. Pagaliau šlykštumas galėjo tapti nauja priemone, leidžiančia suprasti Idealą, kuris romantikams visada buvo nepažinus. Pavyzdžiui, Shelley's pareiškė, kad „liūdesys, siaubas, nerimas, pati neviltis dažnai yra pasirinkta artėjimo prie aukštesniojo gėrio išraiška".

19 PIRANESI *Kajaus Cestijaus piramidė* 1748





20 ROBERT *Du Gard'o tiltas* 1786

21 PIRANESI *Įsivaizduotas kalėjimas* 1745–1761



22 CLAUDE VERNET *Audra ir laivo sudužimas* 1754

Pats Burke'as buvo meno specialistas ir tokių dailininkų kaip Jamesas Barry's draugas. Tačiau nors jo tyrinėjimai apima vaizdinių Prakilnumo aspektų analizę, čia jo suvokimas yra ribotas. Kaip kad jo grožio vaizdinys sugestionuoja negyvą gražumą, taip jis ir prakilnumą iš esmės suvokia tik kaip perdėjimą ir kraštutinumą. Rokoko ir ankstyvojo neoklasicizmo menas retai išeina iš gražumo ribų; to meto menininkai, vaizdavę tai, kas atgrasu, iškreipdavo kontūrą, mastelį ir apšvietimą.

Neabejotinai toks pavyzdys buvo Giovanni's Battista Piranesi's (1720–1778),
Venecijoje gimęs architektas ir graveris, apsigyvenęs Romoje 1740 m. Nuo
1745 m. tarptautiniu mastu Piranesi's išgarsėjo savo *vedute* [vaizdais], Romos
paminklų graviūromis, kuriose proporcijos išdidintos, kad sukeltų pribloškian- 19
čio didingumo įspūdį. 1771 m. meno specialistas anglas Horace'as Walpole'is
rašė apie „prakilnius Piranesi'o sapnus, kuris, matyt, regėjo daug didingesnę
Romą negu ta, kokia ji buvo savo puikybės zenite". Be abejo, dramatiškas Romos senovės spindesys ir buvo tai, ką Piranesi's norėjo sustiprinti, nes jis visiškai nesimpatizavo Winckelmannui bei jo mintims apie graikų paprastumą ir

savo pažiūroms apginti leido traktatus. Piranesi'u buvo nepaprastai žavimasi jam gyvam esant dėl to, kad jis ypatingai pavaizdavo realias vietas, o dabar jis
21 labiausiai aukštinamas už grynas fantazijas, ypač už *Įsivaizduotus kalėjimus* (*Carceri d'invenzione*) (apie 1745–1761) – vaizduotės sukurtus neišmatuojamų dydžių ir pritrenkiančių kontrastų „kalėjimus". Čia geriausiai atsiskleidė jo įtaigumas.

Burke'as, aišku, sukūrė žodyną tokiems darbams apibūdinti, ir jau vien tai galėjo paskatinti savotiško peizažo, vaizduojančio kraštutinumus, raidą XVIII a. 6-ąjį dešimtmetį. Kaip tik šį dešimtmetį prancūzų dailininkas Claude'as
22 Josephas Vernet (1714–1789) ėmė tapyti paveikslus, vaizduojančius gaivalines nelaimes, ypač laivų sudužimus. 1767 m. įtakingas kritikas Diderot apibūdindamas šiuos paveikslus Paryžiaus Salono apžvalgoje rašė Burke'o žodžiais:

„Didysis peizažistas yra ypatingai apsėstas, tai – savotiškas šventas siaubas. Jo olos gilios ir niūrios, skardingos uolos grasina dangui,... žmogus eina per demonų ir dievų viešpatiją".

Kaip Vernet pavaizdavo gamtą, taip jaunesniosios kartos tapytojas Hubert'as
20 Robert'as (1733–1808) vaizdavo griuvėsius, piešdamas Prancūzijos ir antikinius peizažus, kuriais taip pat žavėjosi Diderot. Ir kaip tik iš prancūzų mokęsis dailininkas Loutherbourgas, 1771 m. apsigyvenęs Londone, pagaliau perkėlė šio tipo tapybą į tą šalį, kur buvo suformuluota ypatinga žodžio „Prakilnumas" reikšmė.

Vaizdingumas

Nors Burke'as domėjosi jausminiu pradu, jis nebuvo subjektyvizmo pasekėjas. Jo tikrasis tyrinėjimas prasidėjo nuo prielaidos: „Galimas daiktas, jog ir proto, ir skonio norma yra ta pati visoms žmogiškoms būtybėms". Pripažindamas šias dvi kategorijas – Prakilnumą ir Grožį – jis bandė pabrėžti akivaizdžią opoziciją vienos sistemos aprėpty. Pagaliau prielaidą, jog skonis yra vienintelis ir universalus, romantikai sugriovė, tačiau kol ji gyvavo, stiprėjantis empirinis pažiūrų įvairovės pripažinimas baigėsi tuo, kad pagausėjo skirstymų ir kategorijų.

Galimas dalykas, kad pats reikšmingiausias pervertinimas buvo įgalinęs suformuluoti vaizdingumo kategoriją. Pats Burke'as manė, jog estetikos požiūriu reikšmingos emocijos, priklausančios nuo paprasčiausio „intereso", o ne nuo meilės ar neapykantos. Tačiau buvo tokių, kurie visą savo gyvenimą domėjosi daiktais, ir pastarieji buvo linkę nesutikti. Jiems sąvoka „vaizdingumas", turinti prasmę „vertas paveikslo", tapybiškas, atrodė tinkama tai malonumų sferai, kuri buvo tarp Grožio ir Prakilnumo.



23 GILPIN *Nevaizdingas kalnų peizažas* 1792

24 GILPIN *Vaizdingas kalnų peizažas* 1792



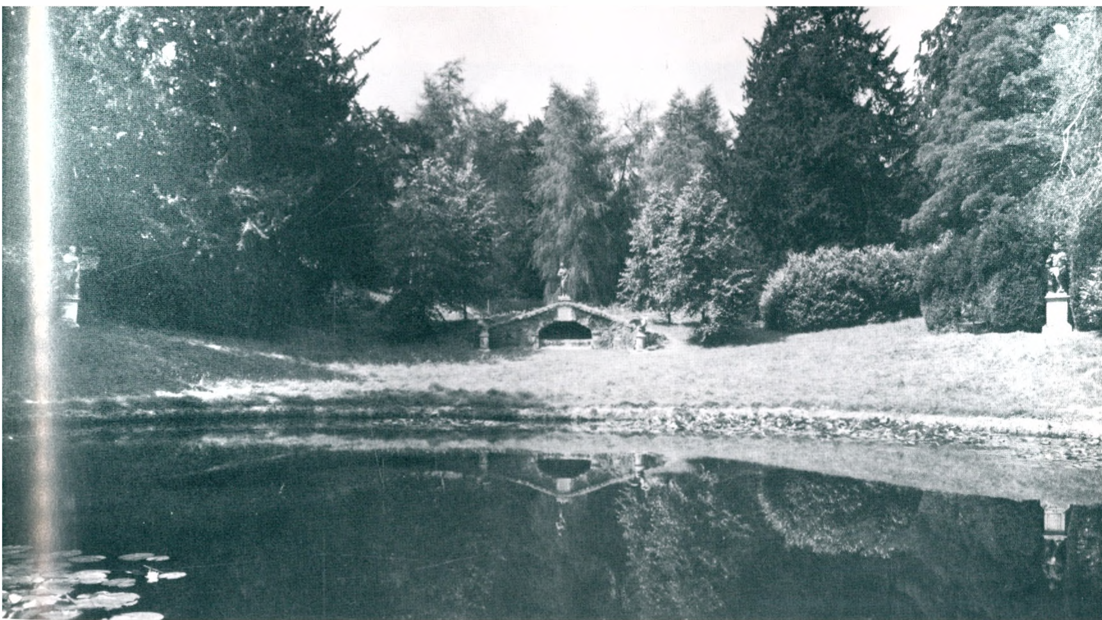
Visiškai suprantama, jog pagrindiniai Vaizdingumo šalininkai buvo kaimo dvasininkai ir smulkioji bajorija, turėję meninį skonį. Williamas Gilpinas, pats aistringiausias jo propaguotojas, buvo dvasininkas. Gausiose savo knygose, pradedant *Pastabomis apie Vai upę...* (1783), jis tyrinėjo Britanijos kaimą, ieškodamas tokių vietovių, kurios galėtų išreikšti Vaizdingumo esmę. Jo pastaba, tapusi priežodžiu, „Aš taip prisirišęs prie savų vaizdingumo taisyklių, kad, jeigu gamta suklystų, ją būtinai pataisyčiau", paaiškina, kodėl nėra ryšio tarp tų kūrinių, kuriuos Gilpinas įdėjo į savo tomus, ir to, ką jis iš tikrųjų regėjo savo kelionėse. Vaizdingumas, Gilpino manymu, nebuvo susijęs su kokia ypatinga
23, 24 vieta, ir jis galėjo atsietai parodyti vaizdingumo ypatumus poroje palyginamųjų iliustracijų savo veikale *Trys esė...* (1792). Čia Gilpinas supriešina du eskizus, kuriuose „*didžiosios* peizažo *linijos* yra visiškai tokios pat", kad parodytų, jog būtent neužbaigtumo principas suteikia peizažui įvairovės ir daro jį įdomų vaizdingumo požiūriu.

Nors buvo daug ginčytasi dėl to, kas yra vaizdinga, o kas ne, staigūs pakitimai ir tekstūros, radęsi iš netaisyklingumo ir įvairovės, dažniausiai būdavo laikomi vaizdingumo kriterijais. Kaip pareiškė kitas teoretikas, Uvedale'as Price'as, „Dvi priešingos – neužbaigtumo ir staigaus kitimo – savybės kartu su netaisyklingumu yra pačios tikriausios vaizdingumo priežastys".

Keista, bet formaliosios Vaizdingumo savybės, kaip ir Burke'o nurodytosios, yra iš esmės susijusios su linija ir *chiaroscuro* [šviesokaita]. Apie sunkiau apibrėžiamą spalvos sritį nebuvo užsimenama net ir šioje teorijoje. Be to, Vaizdingumas, kuris, žinoma, atkreipė dėmesį į didesnę gamtovaizdžių įvairovę, neturėjo, Burke'o žodžiais tariant, jokių asociatyvių prasmių. Vaizdingumas liko formalus principas, o teoretikai pabrėžtinai nesidomėjo jokios vietovės savitumu. Jie buvo tokie abejingi kaimo gyvenimui, jog pareiškė, kaip ir Uvedale'as Price'as: „Žmonių giminėje vaizdingų objektų paprastai galima surasti tik klajojančiose čigonų gentyse ir tarp elgetų".

Kaip tik šių teoretikų aiškinimai padeda suprasti tuometinę žodžio „romantinis" vartoseną peizažui apibūdinti. Gilpinui „romantinis" reiškia tokį peizažą, kuris yra pernelyg netaisyklingas, kad būtų laikomas vaizdingu. *Pastabose apie kalnų Škotiją...* (1808) Edinburgas jam atrodo esąs labiau romantiškas nei vaizdingas dėl „keistos, netaisyklingos ir grubios Artūro kėdės formos", jis dar priduria: „...toks į akis krintantis reginys negali būti vaizdingas, kaip negali būti gražus veidas su panašia į bulvę nosimi".

Taip vartodamas šią sąvoką Gilpinas nurodė ir tą mastą, kuriuo „romantinis" dalykas (jam suteikus atitinkamą formą) priklausomas nuo asociatyviųjų savybių, kad būtų patrauklus.



25 KENT Raušemo (*Rousham*) sodai apie 1740

Jaunesnis ir spekuliatyvesnis Vaizdingumo gynėjas Richardas Payne'as Knightas pabandė Vaizdingumą papildyti ir šia savybe, bet Vokietijoje tokias aiškias kategorijas jau stūmė gilesni estetinių vertinimų prigimties tyrinėjimai. Tačiau tas neapibrėžtas ryšys tarp šia prasme vartojamos sąvokos romantinis ir vaizdingas iškilo ir vokiečių kalboje, kaip matyti iš gausybės topografinių darbų, kurių pavadinimai prasideda junginiu „romantiškas ir vaizdingas...", nuo Loutherbourgo *Romantiški ir vaizdingi Anglijos ir Velso peizažai* (1805) iki L. Schückingo *Vaizdingoji ir romantiškoji Vestfalija* (*Das malerische und romantische Westphalen*, 1839–1841).

Asociatyvieji peizažai

Toks skirstymas buvo taikomas ne tik gamtovaizdžiams, bet ir meno kūriniams. Kuriant parkus, kur skonis ir gamta susitinka tiesiogiai, XVIII a. metodai pamažu darėsi nebe tokie griežti. Parkas – tai vieta, kur žmogus gali pataisyti gamtą, sukurti aplinką, kurioje jam labiausiai norėtųsi gyventi. Ir šiuo laikotarpiu pavidalas kito: nuo formalaus geometrinio XVII a. prancūzų parko, kuris apogėjų pasiekė Versalio Le-Nôtre parko plane, iki negriežto plano, harmoningo atviro parko, o po to – iki jaudinančios laukiniškos vietovės.

Ir vėl Anglijoje prasidėjo sąjūdis už laisvesnę gamtą. Vis dar ginčijamasi dėl tikslios „peizažinio parko“ kilmės, bet tuo metu buvo manoma, jog tas žmogus, kuris, pasak Horace'o Walpole'io „peršoko tvorą ir pamatė, kad visa gamta – sodas“, buvo Williamas Kentas (1685–1748). Praleidęs XVIII a. 2-ąjį dešimtmetį Italijoje, jis grįžo būdamas vidutinis architektas ir prastas tapytojas. Tačiau jį pakerėjo Arkadijos idealas, ir bent jau šį idealą jis galėjo įkūnyti savo globėjų parkuose. Raušeme (*Rousham*) Oksfordšyro (*Oxfordshire*) grafystėje dar galima pamatyti, kaip jis Anglijos kaimo vietovę pavertė Klaudijaus laikų kūriniu.

Idėja kurti vaizduotę žadinantį parką, atrodo, yra kilusi iš egzotiškesnio šaltinio – iš kinų. Jau 1642 m. sumanus sodininkas seras Williamas Temple'as *Epikūro sode* supriešino taisyklingą europietišką ir su neformaliu kinišku parku, kurio vaizdas „nuostabus ir akis pakeri, tačiau be jokios tvarkos ar dalių grupavimo“.

Nežinoma, iš kur tiksliai Temple'as sužinojo apie kinų sodus ir surado keistą žodį „Šaravadži“ (*Sharawaggi*) jiems apibūdinti. Bet kalbos apie kinų sodą išliko, prie jo propagavimo gerokai prisidėjo architekto sero Williamo Chamberso *Kinų pastatų, baldų, drabužių, įrankių ir indų piešiniai* (1757). Chambersas, kuris vėliau pastatys pagodą Kjū (*Kew*) parke, tuo metu buvo ką tik grįžęs iš devynerius metus trukusios kelionės po Tolimuosius Rytus. Vis dėlto jo pasakojimas apie Rytų meną ir papročius aiškiai paremtas tiek vaizduote, tiek stebėjimu. Tačiau apgaulė pasirodė pačiu laiku ir skatino kurti parkus, kurie žadina svajones. Mat toje dalyje, kur aprašomi sodai, Chambersas ilgiausiai apsistoja prie tų dviejų parkų tipų, kuriuos, kaip jis tvirtina, kinai vadina „baisingais ir užkerėtais“. Jo apibūdinimas „baisingas“, atrodo, labiausiai atitinka žodį prakilnus – „su pakibusiomis uolomis, tamsiomis olomis ir veržliais kriokliais, srovenančiais nuo kalnų iš visų pusių“, o „užkerėtas“ atitinka, kaip jis sako, „žymiu mastu tą, ką mes vadiname romantišku“; pavyzdžiui, tokiame parke įrengiamas sraunus upokšnis ar srovė, tekanti gilyn po žeme, kurios audringas triukšmas apkurtina atvykėlį, ir jis sutrinka, nežinodamas, iš kur tas triukšmas kyla“.

Chamberso nuomone, yra aiškus skirtumas tarp baisingo ir romantiško, tarp siaubingo ir paslaptingo. Ir kaip tik pastaroji sąvoka geriausiai tiko apibūdinti tiems padrikų labiau laukiniškų ateities parkų planams. Atsitiktiniai augalai, Williamo Beckfordo susodinti aplink jo sufantazuotą gotikinį Fonthilą, be abejo, ir yra kaip tik tokių laukiniškų parkų kraštutinumas.

1799 m. Beckfordas užsakė Turneriui nutapyti seriją paveikslų su Fonthilo vaizdais. Nežinia, ar šis ekscentriškas milijonierius išsilygo, kad tuos gamtovaizdžius nupieštų šitaip, tačiau atrodo, jog Turneris tinkamai pasinaudojo šia pro-



26 TURNER *Fonthilas* (Fonthill) apie 1799

ga. Iš greitomis pastatytos „abatijos“ – dar neužbaigtos, bet jau griūvančios – beliko tik kažkoks nematerialus mirguliavimas horizonte, o raižyta vietovė, kur 26
Beckfordas, „amžinai toks pat romantiškas žmogus“, kaip jis save apibūdino bičiuliui peizažistui Alexanderiui Cozensui, vaikščiodavęs vienišas, pavaizduota taip, jog ji tampa beveik neatskiriama nuo nepagražintos gamtos.

Alexanderis ir Johnas Robertas Cozensai, du peizažistai, glaudžiausiai susiję su Beckfordu, atspindi tendenciją vaizduoti gamtą jausmingiau ir fantastiškiau. Keliautojas Alexanderis Cozensas (apie 1717–1786), gimęs Rusijoje ir 1746 m. atvykęs į Romą, buvo atkakliausias iš XVIII a. peizažo tapytojų, pabrėžęs, kad menas turi žadinti vaizduotę. Sumanus žmogus, kuris, pasak Beckfordo „nuolat būdavo pilnas sistemų kaip visata“, geriausiai prisimenamas dėl veikalo *Naujas metodas, padedantis sugalvoti, kaip originaliai sukurti peizažą* (1785). Čia jis pareiškė, kad „per daug laiko eikvojama, kopijuojant kitų darbus, o tai silpnina išradingumo galią, ir aš nesidroviu teigti, jog niekada nebus per daug laiko sugaišta, kopijuojant pačios gamtos vaizdus“.

Amžiuje, kai buvo vadovaujamasi gamtos ir tradicijos principais, tai buvo drąsūs žodžiai. Cozenso alternatyva buvo leisti vaizduotei laisvai reikštis: jis
27 pasiūlė, jog kompozicijos turėtų būti atpažįstamos iš atsitiktinių tušo dėmių, užteptų kaip papuola, konfigūracijų. Tokia mintis skatina daugelį įdomių sugretinimų – su Leonardo patarimu panaudoti atsitiktinius kontūrus sienoje, norint sukelti peizažo įspūdį, arba su spontaniškais rytietiško *zen* peizažų metodais. Jis net įgauna psichologinį matmenį, prisiminus Rorschacho testą*. Tačiau Cozensas nesidomėjo nei dvasios atskleidimu, nei pasąmonės tyrinėjimais. Jis tik siūlo naują taką senai kelionei. Ir užbaigia jis savo knygą sąrašu *Įvairūs peizažo kūrimo būdai*, kuriame pateikiama šešiolika formulių. Tai – schemos, kurioms jo atradimas suteiks gyvybės. Visa tai sudaro sistemą, o pradeda autorius keliomis eilutėmis iš Pope'o:

Taisyklės čia atrastos – neišgalvotos,
Tai vis gamta, bet susisteminta gamta.

Paties Cozenso darbuose, ypač akvarelėse, vyrauja labai poetiška nuotaika, tačiau jis nieko nauja neatranda, o jo vaizduotės sukurti kalnai ir kriokliai grąžina mus prie egzotiškesnių XVII a. peizažistų. Ir tik po to, kai tokia vaizduotė buvo pasitelkta, tapant tikras vietoves, tapo įmanoma tolesnė raida.

Šių dviejų veiksnių sintezė natūraliai radosi iš kaimo bajoro troškimo matyti savo namą ir valdas, nutapytas atitinkančia naujai suprantamus jausmus ma-

* Rorschacho testas – šveicarų psichiatro Hermanno Rorschacho psichologinis testas su rašalo dėmės pavidalais, nustatant asmenybės tipą, intelekto lygį, emocinį stabilumą. (Vert. past.)



27 ALEKSANDER COZENS Tušo dėmių kompozicija 1785



28 JOHN ROBERT COZENS *Reginys nuo Mirabelos kalno* 1782–1783

niera, ir iš keliautojo noro parsigabenti namo savo įspūdžių atsiminimus. Pirmiausia tai buvo Italijos vaizdai, nulėmę naują požiūrį į topografiją, nes būtent šie vaizdai, kaip manyta, įkvėpę ir pačius didžiuosius peizažistus. Anglų tapytojas Jonathanas Skeltonas rašė savo globėjui Williamui Herringui, keliaudamas po Kampaniją 1758 m.: „Aiškiai matau, kad šis senovinis Tivolio miestas yra vienintelė mokykla, kurioje mokėsi du mūsų garsiausi peizažų tapytojai – Claude'as ir Poussinas".

Anglai taip pat išstudijavo šią mokyklą, o paskui ėmė tapyti akvarele. Iš pradžių patogumo dėlei šia technika imta tapyti eskizus, bet toji paslanki technika nuostabiai tiko įamžinti nepastoviausioms ir greit praeinančioms gamtovaizdžių akimirkoms, šviesos ir atmosferos pokyčiams.

Nė vienas akvarelininkas nepadarė tiek daug, kad topografija iškiltų virš reportažo kaip Alexanderio sūnus Johnas Robertas Cozensas (1752–1797). Jis pagilino tėvui būdingą paslaptingumą ir jautrumą šviesai tokiu mastu, kad Constable'is vėliau pareiškė, jog Cozensas buvęs „tikra poezija". Paveiksluose, nutapytuose per keliones po Italiją, ypač po jo antrosios kelionės drauge su

Beckfordu 1782–1783 m., jaučiamas toks skvarbumas, jog jis beveik pereina į
28 skausmą. Ar jis pieštų plikus, slegiančius Sicilijos kalnus, ar paprastą vynuogynų lygumoje vaizdą, į gamtovaizdį reaguojama beatodairiškai jausmingai. Labiausiai jį žavėjo kaitos akimirkos, kai kiekvienas požymis transformuojasi, vis žadindamas smalsumą. Paveiksluose, kur vaizduojamos lygumos, vynmedžiai su jų susisiekiančiomis šakomis tampa keistais siluetais. Pakrančių kalvos tęsiasi beribėje lygumoje, o ją ima gožti tamsūs debesys. Viskas pavaizduota, laikantis kruopščiausios tonų gradacijos – dažniausiai vienos spalvos, su aiškiais mėlynos ir žalios atspalviais. Fantazija tapo patirtimi. Tačiau šis procesas veikiau buvo būtinybė, o ne paprastas smalsumas, nes nepraėjus nė dešimtmečiui po to, kai nutapė šiuos darbus, Cozensas išprotėjo. Jis mirė 1797 m., būdamas 45 metų.

Gamtos mokslai

Joks kitas tos kartos dailininkas nesuvokė peizažo taip intymiai kaip Johnas Robertas Cozensas. Tačiau buvo daug kitų dailininkų, siekusių susieti įvykį su jausmu ir patyrinėti patirties mastą. Nenuostabu, jog stebėjimai dažnai priartėdavo prie to meto mokslininkų arba „gamtos filosofų" veiklos. Ankstesniojo racionalesnio amžiaus mokslininkai, pavyzdžiui, seras Isaacas Newtonas, postulavo modelį visatos, kuri funkcionavo tiksliai kaip laikrodis, ir tikėjo, jog stebint ir dedukciškai mąstant įmanu atskleisti visas jos dalis; tačiau tos epochos mokslininkai geriau suprato žmogaus pažinimo ribotumą ir kaip tai, kas nežinoma, regis, nepasiduoda suvokimui. Kaip sakė chemikas seras Humphry's Davy's, „nors mes galime suvokti, išplėtoti ir net savo eksperimentais kurti beveik begalinę mažų reiškinių įvairovę, tačiau nesugebame nustatyti bendrųjų dėsnių, kurie juos valdo, ir, bandydami juos apibrėžti, pasimetame neaiškiose, nors ir prakilniose fantazijose apie nežinomas jėgas".

Mechanistinės visatos sampratą pakeitė organinio augimo idėja. Tai buvo metas, kai sparčiai plito gamtos mokslai, rutuliojantis tokioms naujoms sritims kaip lyginamoji anatomija, kuri turėjo didelio poveikio Jeano Baptisto Lamarcko ir Charleso Darwino evoliucijos teorijų formavimuisi, be to, papildė Newtono ištyrinėtą spektrą šviesos fiziologinio ir psichologinio poveikio tyrinėjimais. Nors nedaugelis mokslininkų priėmė poeto Goethe's išpuolį *Spalvų teorijoje* prieš Newtono analizę, bet jie įžiūrėjo tiesos jo pastabose, jog nepakanka skrodimo, kad būtų suprastos gyvo organizmo funkcijos. Tik tada, kai jam pavyko sugalvoti eksperimentą, leidžiantį stebėti elektros srovę, Michaelas Faraday'us galėjo pasekti, kaip atsiranda elektromagnetinis laukas.

Tos gamtos paslaptys, kuriomis žavėjosi seras Humphry's Davy's, galėjo jaudinti ir neprofesionalą. Besivaikantieji mados stebėdavo eksperimentus, kuriuos



29 JOSEPH WRIGHT *Filosofas, skaitantis paskaitą apie orerijų** 1766

darydavo garsūs mokslininkai, ir visuotinį susižavėjimą sukeldavo klajojančių demonstruotojų paprastų priemonių arsenalas. Josephas Wrightas (1734–1797), visada jautriai įamžindavęs apsišvietusiųjų žmonių interesus, XVIII a. 7-ąjį dešimtmetį pasinaudojo daugybe tokių progų savo paveiksluose pavaizduoti lempos šviesos efektą. Šviesokaitos efektus jis panaudojo paveiksle *Trys asmenys, žiūrintys į „Gladiatorių" žvakės šviesoje* (1764–1765), kad atskleistų nuostabą, sukeliamą senovės; panašų susijaudinimą tyrinėjant gamtą jis įamžino paveiksluose *Filosofas, skaitantis paskaitą apie orerijų* (1766) ir *Eksperimentas su oro pompa* (1768). Pirmajame filosofo klausytojų susižavėjimas atsispindi lempos apšviestuose veiduose. Lempa, kuri juos apšviečia (ją nuo mūsų žvilgsnio slepia berniuko siluetas), atstoja saulę dangaus modelyje, kurį jiems aiškina filosofas. Kiekvieno reakcija skirtinga. Vaikai susijaudinę, suaugę susimąstę, 29

* Orerijus – mechanizmas, vaizduojantis saulės sistemos planetų judėjimą ir fazes; pavadintas grafo Orrery'o vardu. (Vert. past.)

išskyrus vieną, matyt, vietinį kartografą, kuris konspektuoja. Filosofas, iškylantis virš jų tamsos ratile, išsiskiria iš stebėtojų savo retorišku gestu ir kiek netvarkinga išvaizda. Tačiau jiems filosofas galėjo ir nebūti tokia paslaptinga figūra, nes tai tikriausiai buvo Johnas Whitehurstas, vietos laikrodininkas. Neabejotina, jog šios figūros yra portretai, ir dėl aplinkybių nebuvo ko sukti galvos, nes reikėjo tokio apšvietimo, kad gerai veiktų orerijus.

Šias pramogas dar patrauklesnes darė jų teikiama nauda. Davy's patarė imtis mėgėjiškų mokslinių tyrinėjimų, nes jie „gali tapti paguodos ir laimės šaltiniu tomis vienatvės akimirkomis, kai kasdieniniai įpročiai ir aistros nebetraukia. Mokslinis tyrinėjimas gali išgydyti vaizduotės negalavimus, sukeltus per didelio jausmingumo; gali susaistyti su objektais, pastoviai, reikšmingai ir glaudžiai susijusiais su žmonių giminės interesais".

Galbūt. Tačiau moksliniai mėgėjų tyrinėjimai – tiesa, tokių talentingų mėgėjų kaip Erasmuso Darwino ir Goethe's įnašai buvo vertingi – galėjo tapti priedanga šarlatanams. Savotiškus iliuzionistinius triukus, žavėjusius žmones Wrighto paveiksluose, taikė ir tokie asmenys kaip Friedrichas Mesmeras (1735–1815), vokiečių gydytojas, kuris skelbėsi sugebąs išgydyti ligą „gyvuliškuoju magnetizmu" ir braukydavo savo pacientus tikru magnetu blausiai apšviestame kambaryje, skambant švelniai muzikai.



30 MESSERSCHMIDT
Susirūpinęs vyras po 1770

Kaip laikrodininkai ir gydytojai, daugelis menininkų turėjo savotiško sugebėjimo kelti hipotezes, ir tai skatino juos mėgėjiškai užsiiminėti šitokia veikla. Philipas Jamesas de Loutherbourgas, specialiųjų efektų meistras, metė tapybą 1789 m. ir ėmėsi gydyti įtaiga, kol jo namų neužpuolė įpykusi ir nuvilta minia. Austrų skulptoriaus Franzo Xaviero Messerschmidto (1736–1783) atvejis buvo dar nepaprastesnis: jis pasveiko po sunkios ligos 1774 m., bet tikėjo, kad jį apsėdusios piktosios dvasios. Nuo to laiko jis gyveno atsiskyręs, kurdamas veido išraiškų sistemą, kurią turėdamas manė galėsiąs pasipriešinti savo antgamtiniams persekiotojams. Grimasas, kurias laikė tikru atradimu, jis įamžino šešias- 30
dešimt keturių liguistai realistinių autoportretinių galvų serijoje. Messerschmidto atvejis buvo aiški patologija, tačiau jo pamišimą kurstė to meto mados. Jis siejo išraišką ir fizionomiją su dvasia panašiai kaip aprašyta pseudomoksliniame Jeano Gaspard'o Lavatero veikale *Esė apie fizionomiją* (1775–1778), kuriame teigiama, jog „Kiekvienas tobulas portretas yra svarbus paveikslas, nes jis atskleidžia žmogaus protą ir asmens charakterio ypatybes".

Charakteris ir išraiška

Messerschmidtas priklausė tai Vidurio Europos gyventojų kartai, kuri buvo raginama duoti visišką valią jausmams, tikint, jog raiška esanti raktas į apreiškimą. Juos įkvėpė grupė rašytojų, vokiškai vadinama „Sturm und Drang" – „Audros ir veržimosi" grupe. Šveicarų teologas ir filosofas Lavateras taip pat buvo susijęs su šiuo sąjūdžiu, o pagrindinis atstovas buvo vokiečių rašytojas Johannas Gottfriedas Herderis. Nors „Audros ir veržimosi" pabrėžiamos saviraiškos ir „charakterio" sąvokos tapo esminėmis Romantizmui, pats tas sąjūdis ne itin gilinosi į jausmus. Jam buvo artimesnis katarsinis Prakilnumo poveikis negu apmąstymas ir jausmų žadinimas. Ankstyvajame Goethe's šedevre *Jaunojo Verterio kančios* (1774) įkūnytas šis perdėtas jausmingumas: pasakojama apie vyrą, kuris galėjo tiesiogine prasme numirti iš meilės; tai buvo ir paties atstumto autoriaus nevilties hiperbolė.

Nors „Audra ir veržimasis" iš esmės buvo vokiečių literatūrinis sąjūdis, bet jo pobūdis atspindėjo bendresnius raiškos ieškojimus. Charakterio sąvoka XVIII a. 8-ąjį dešimtmetį prisidėjo prie kraštutinumo sureikšminimo. Pavyzdžiui, dailininkas Johnas Hamiltonas Mortimeris (1741?–1779) palinko į ekscentriškus dalykus, besiribojančius su šizofrenija. Jis buvo kilęs iš Anglijos pietų pakrantės, iš pasiturinčios buržuazijos šeimos. Jo kūriniuose vaizduojamos mandagių pokalbių scenos, alsuojančios olandų tapybai būdinga ramybe, ir laukinės nusikaltimų, erotikos ir beprotybės scenos. Jo ugninga, trumpa karjera (jis mirė 39 metų) virto beprasmių išdaigų chaosu. Būdamas laivų kapitonas,

įsiveldavo į tariamus mūšius, – viename vos neprarado rankos. Kartą, pakviestas ištapyti lubas vienai kilmingai šeimai, jis įsiutino savo darbdavius, išleidęs iš tvenkinio vandenį ir palikęs žiopčioti žuvis ant vejos. Šito priežastis, kaip jis paaiškino namų šeimininkei, buvęs jos grožis, kuris „taip jį pakerėjo, kad jis nebežinojo ką darąs“.

Jeigu kas susigundys į Mortimerio meną pažvelgti per jo biografiją, tai dar ir dėl to, kad jis pats pabrėždavo, koks svarbus menininko charakteris. Jam asmeninis pavyzdys buvo Salvatoras Rosa, XVII a. Neapolio dailininkas, tapęs banditus, ir, kaip tada visi manė, pats buvęs vienas iš jų. Autoportrete Mortimeris vaizduoja save kaip nutrūktgalvį karį. Tačiau šiame paveiksle yra ir tiesos, ir pozos. Nelygia surauktų antakių linija jam pavyko perteikti, kaip bravūra ir panieka išduoda tikrą nerimą.

Be abejonės, įžymiausias šios kartos dailininkas buvo Henry's Fuseli's (1741–1825). Gimęs Ciuriche, jis studijavo drauge su Lavateru pas filosofą Bodmerą. Išsimokslinęs ir tapęs dvasiniu Zwingli'o sekėju, pradėjo literato karjerą ir tapyti ėmė vėlai. Jis perėjo prie tapybos tik po to, kai apsigyveno Anglijoje (į Londoną atvyko 1763 m.) ir buvo paskatintas sero Joshua Reynoldso.

Ir būdamas studentas, ir rašytojas Fuseli's glaudžiai bendravo su „Audros ir veržimosi“ vadais; kurį laiką gyvendamas Vokietijoje, susitikinėjo su Herderiu. Ekspresyvus jo menas neabejotinai atitinka tą aplinką. Jis žavėjosi Antika, aštuonerius metus – nuo 1770 iki 1778 m. – studijavo Italijoje. Tačiau jo klasicizmo didingumo samprata buvo artimesnė Piranesi'ui negu Winckelmannui, nepaisant to fakto, jog jis išvertė pastarojo esė apie sekimą graikų menu. Jo menininkas, vaizduojamas užplūstas jausmų, mąstant apie koloso fragmentus, liudija apie herojų kultą, kuris atsiskleidė autoriaus susižavėjimu dinamiškomis Michelangelo figūromis. Būdamas mažas ir ugningo temperamento, jis pats, regis, apsėstas minties piešti perdėtai padidintus tiek vyrų, tiek moterų raumenis.

42 Atrodo, jog Fuseli'o susižavėjimas Antika – tai jis vėliau nuolat pabrėš savo paskaitose Karališkojoje dailės akademijoje – atitiko troškimą kurti įtaigų ir teigiantį meną. Jis žavėjosi išraiška, bet šlykštėjosi neaiškiomis spekuliacijomis, ir keikė romantines tendencijas, kurios jo gyvenimo metais peraugo į sąjūdį. Būdamas pragmatikas iki kaulų smegenų, jis įnirtingai puolė „romantines platoniškosios filosofijos svajones“, ir dar 1798 m. pareiškė, kad „romantinės fantazijos, kaip ir nemokšiškumo, galimybės neribotos“. Ir nors Šiaurės Europos legendos ir istorija jį traukė taip kaip ir Graikijos, svarbiausia jam čia buvo herojiniai ir erotiniai aspektai. Jo tikslai visada būdavo aiškūs. Kaip vėliau, 1831 m., vienas apžvalgininkas pareikš žurnale *New Monthly Magazine*, „Tai



31 FUSELI *Košmaras* 1791

jis neryškias ir nerealias šmėklas, kurios kaip neryškūs sapnai kamavo prislėgtą vaizduotę, mums parodė kaip realias ir regimas".

Matyt, šis rašytojas turėjo omeny blogiausiai pagarsėjusį Fuseli'o darbą *Košmaras*. Paveikslo, pirmiausia eksponuoto Karališkojoje dailės akademijoje (1781), ir pataisyto vėlesnio varianto siužetas yra tikrai nepamirštamas; jis buvo vienas 31
garsiausių ir labiausiai plagijuojamų to meto darbų iki pat XIX a. vidurio. Iš pradžių gali pasirodyti, kad šio paveikslo poveikis priklauso nuo to, jog atskleidžia kažkokį pasąmonės impulsą, ypač todėl, kad vaizduoja miegą ir sapną,

tačiau šis poveikis labiau sietinas su paveikslo retorika. Kaip paaiškino Nicholas Powellas, Fuseli's „siekia ne tiek pailiustruoti sapną, kiek pavaizduoti siaubo ir smaugiančio slogučio pojūčius, patiriamus košmare".

Būdinga, jog Fuseli's šiame darbe labiau domisi erotiniu ir iracionaliu pradu, ir tam tikslui jis galėjo pasiremti naujausiomis medikų išvadomis. Kaip rašė daktaras Johnas Bondas 1753 m., košmarus jaunoms mergaitėms dažnai sukelia „gausios mėnesinės". Tokie sapnai, kaip matyti ir iš spaudžiamos krūtinės, ir iš miegančiosios gulėjimo aukštielninkai, paprastai yra apie seksualinį smurtą; tai toks sapnas, iš kurio randasi gandai apie santykiavimą su velniu. Kartais smurtininkas būdavo vaizduojamas pasirodąs ugninio žirgo pavidalu; tiesa, tai dažniausiai nutikdavo vyrams. Šiuo atveju Fuseli's rėmėsi daugiau vaizdavimo tradicija, eržilą prilyginančia nesuvaldomam vyriškumui; garus pučiančios jo galvos įsiveržimas pro užuolaidas vizualiai prilygsta išprievartavimui.

Kad ir kokie ypatingi būtų buvę Fuseli'o tikslai, jis sukūrė naują dramatinį siužetą, būtent tokį, kurį labai lengva pritaikyti iracionaliajam pradui tyrinėti. Pra-
57 ėjus septyniolikai metų, paveiksle *Proto miegas gimdo pabaisas* Goya pavaizduos žmogų, kamuojamą vaizdinių, kurių niekaip negalima paaiškinti mediciniškai.

Šioje epochoje beveik visi tapybos žanrai įgijo platesnį raiškos diapazoną. Animalistinėje tapyboje tradicinės laukinių ir besikaunančių žvėrių temos tapo išraiškingesnės.

George'as Stubbsas (1724–1806), tobuliausias tapytojas, pirmiausia išgarsėjęs tuo, jog tradicinį anglų arklio portretą pakylėjo iki neprilygstamo meistriškumo ir elegancijos lygio, XVIII a. 7-ąjį dešimtmetį pradėjo tapyti paveikslus, kuriuose ryškios dramatiškos ir žiaurios temos. Galbūt šie kūriniai yra stulbinantys labiau nei Fuseli'o, buvo bandymai susikurti istorinio tapytojo reputaciją – tapytojo, sugebančio perteikti kilnių emocijų virtinę. Aišku, šios temos sutampa su 1760 m. parodų Menininkų draugijoje pradžia, kuriose nuolat dalyvaudavo Stubbsas. Tikslumo pomėgis skatino jį ne tik žavėtis Antika (jis lankėsi Romoje ir keliuose paveiksluose remiasi klasikinėmis skulptūromis), bet ir griežtai studijuoti gamtą. Rezultatas buvo nemaža puikių publikacijų apie anatomiją, kurių viena – *Arklio anatomija* (1766) – iki šiol nepralenkta.

Stubbsas – vienas iš tų menininkų, kuriam tikslumas padeda išreikšti ypatingą subtilumą ir jautrumą. Nepriekaištingos gyvulių formos spindinčių peizažų fone kelia nuostabą, tačiau apskritai jie neskatina įsijausti. Jo besipriešinantys arkliai ir laukiniai žvėrys nėra dirbtinai sužmoginti, skirtingai nei Jame-
175 so Wardo ir Theodoro Géricault arkliai ir žvėrys. Jie įkūnija sunkiai suvokiamą žiaurumą, kaip ir gyvulių kautynės helenistiniame arba Baroko mene. Tik vie-
32 nas paveikslas – *Liūto išgąsdintas arklys* – skleidžia romantinį patosą. Jis buvo



32 STUBBS *Liūto išgąsdintas arklys* 1770

nupieštas kaip priedas prie daug variantų turėjusio paveikslo *Liūto užpultas arklys.* Jame dar galima pastebėti helenizmo, įkvėpusio pastarąjį kūrinį, pėdsakus. Tačiau anas darbas vaizduoja veiksmą, o šiame jau glūdi grėsmė. Ar peizažas buvo vėliau pripieštas – tokią prielaidą iškėlė George'as Barretas, – ar ne, nuotaikos vienovė yra tobula. Įtemptą arklio nugaros išlinkį atkartoja atšiaurūs supančių uolų kontūrai. Jo išgąsdintas sunkus kvėpavimas susilieja su tamsėjančia dauba, kur grėsmingas, nors nematomas, budriai tyko liūtas.

Portretas

Stiprėjantis jausmingumas aiškiausiai jaučiamas paties žmogaus – ne kaip tipo, bet kaip individo, – paveiksle, t.y. portrete. „Veidų tapyba“ buvo labiausiai komercinis iš dailės žanrų, bet jis geriausiai galėjo atskleisti jausmus. Johnathanas



33 GAINSBOROUGH
Ričmondo (Richmond)
hercogienė Mary 1785–
1788

Richardsonas, prastas tapytojas, bet įžvalgus rašytojas, aukščiausiai įvertino portretą, 1715 m. rašydamas: „Portretų tapytojas turi suprasti žmones, įžvelgti jų charakterius ir išreikšti jų mintis kaip ir veidus".

Tačiau XVIII a. dailininkas dirbo tam, kad įtiktų savo klientams. Richardsonas kaip tik ir stengėsi iškelti jų, o ne savo jausmus: „Kadangi jis reikalą turi tik su tam tikrą padėtį užimančiais žmonėmis, jis turi mąstyti kaip džentelmenas ir jausmo žmogus, nes kitaip bus neįmanoma jų teisingai ir atpažįstamai pavaizduoti". Tokia direktyva nekėlė didelių problemų daugumai dailininkų, nes tais laikais jie dar jausdavo pasitenkinimą, manydami, jog elgiasi kaip džentelmenai. Ir kaip „proto žmonės" jie atidžiai sekė kintančias nuomones.

Nė vienas menininkas neatspindėjo šių niuansų taip uoliai ar patraukliai kaip Thomas Gainsborough'as (1727–1788). Protingas, jautrus, nors neper-

daug mokytas žmogus, jis tapo neprilygstamu šviesaus jausmingumo vaizduotoju. Pradedant nuo ankstyvųjų Safolko (*Suffolk*) laikotarpio portretų, tapytų XVIII a. 6-ąjį dešimtmetį ir baigiant didžiuliais etiudais, nutapytais didingu stiliumi Londone 9-ąjį dešimtmetį, jis įamžino nuotaikų laisvėjimą. Jo atsidavimas švelniems jausmams buvo toks, jog jis atsisakė paryškinti ir perdėti savo manierą, kad išsiskirtų parodoje Dailės akademijoje, kaip tai buvo padaręs Fuseli's, ir vienu metu jis visai nustojo čia eksponuoti savo paveikslus. Vėlesniųjų jo darbų mokytojas buvo Van Dyckas, kurio nervingą grakštumą jis praturtino šiluma ir lyrizmu. Jo varžovas seras Joshua Reynoldsas, gailestaudamas, jog Gainsborough'ui trūksta „išmoktos kompozicijos", garbingai pripažino, kad

34 PRUD'HON *Georges Anthony* 1796



Gainsborough'o „neišbaigta maniera“ (kuri, jo manymu, buvo netinkamas pavyzdys studentams) „net leidusi jam pasiekti to stulbinančio panašumo, kuris taip būdingas jo portretams“. Galbūt Reynoldsas yra per daug pedantiškas, aiškindamas, jog Gainsborough'as perteikia „bendrą veido išraiškos įspūdį“, žadinantį vaizduotę tų, kurie pakankamai gerai pažįsta pozuotoją, kad „papil-
33 dytų portretą tuo, ko jam trūksta“. Tokie puikūs ir netipiški veidai kaip Ričmondo (*Richmond*) hercogienės Mary veikiausiai pagauna kažkokią asmeninę, akimirksniu praeinančią nuotaiką. Viso Gainsborough'o gyvenimo aistra – peizažas, todėl jo portretams, net grynai schematiškiems, būdingas gamtos fonas; toks fonas pabrėžia efemeriškumą. Atrodo, kad kaip tik tas kintančios šviesos ir atmosferos subtilumas pirmiausia ir išryškina individualius pozuotojų bruožus.

Tačiau kad ir kokios jautrios, jo figūros retai atrodo išmuštos iš pusiausvyros. Puikios damos ir džentelmenai nėra tokie paniurę, kad taptų nepatrauklūs ar netektų savitvardos, o intymesni jo draugų portretai kupini žavesio ir linksmumo.

Gainsborough'as mirė, likus vienuolikai mėnesių iki Bastilijos paėmimo, tačiau daugelis šio jausmingojo amžiaus atstovų išgyveno iki Revoliucijos epochos. Prancūzijoje, neramumų centre, tokie *hommes de sensibilité* [jausmo žmonės] kaip Chateaubriand'as „negalėjo suprasti, kaip buvo galima gyventi tais laikais“. Net tie, kurie nepaprastai žavėjosi naująja tvarka, buvo sutrikę. Pierre'as Paulis Prud'honas, toks pat jautrus tapytojas kaip ir Gainsborough'as,
34 entuziastingai rėmė revoliuciją. Toks buvo ir jo bičiulis Georges'as Anthony's, jaunas dvarininkas iš Frans-Komtė (*Franche-Comté*), kurio portretą jis nutapė, pasilikęs ten, kad išvengtų neramumų Paryžiuje. Jausmas ir grakštumas vis dar labai reikšmingas jiedviem, tačiau mažai beteikia paguodos. Atsainus Anthony'o žvilgsnis nebeturi malonaus atspindžio. Jo laikysena labai artima Ričmondo hercogienės laikysenai, tačiau jo nesupa saugus pasaulis. Pavaizduotas tik iki kelių, iš arti ir apribotoje erdvėje, jis yra atvirame ore, tačiau vargu ar gamtoje. Jo arklys, mąsliai žvelgiantis į mus trikdančiu pranašo žvilgsniu, ir pasviręs medžio kamienas jau nebėra tradicinės įspūdžio stiprinimo priemonės. Priešingai, šios priemonės sustiprina fragmentiškumo pojūtį. Jų kuriamos įstrižainės pabrėžia tas dvi kryptis, kuriomis Anthony's nupieštas: jo kūnas pasuktas į vieną pusę, galva – į kitą. Atrodo, jog šis paveikslas – tai kryžkelė kūrybiniame kelyje, kuriame tiek daug pokyčių; jame po 1812 m. dar bus žavingas kazokų etmono portretas. Čia jis neryžtingas. Bet jau peržengė ribą, už kurios nebėra kelio atgal.

Herojinė era

Tik XVIII a. pabaigoje kūrėjas genijus, pasak meno istoriko Wittkowerio, „imtas laikyti aukščiausiu žmogaus tipu“. Dabar šie pareiškimai tokie įprasti, jog vargu ar gali mus stebinti – pernelyg daug kartų jie yra įvilioję į spąstus. Tačiau tuo metu jie reiškė gilėjantį tikslo supratimą.

Naują požiūrį į menininką itin skatino to meto filosofijos raida. Tačiau posūkis prasidėjo kaip tik nuo XVIII a. paskutiniojo dešimtmečio politinių ir socialinių perversmų. Ką turėjo daryti kūrėjas genijus tuo metu, kai Europos likimas buvo padėtas ant svarstyklių? Įsivelti į konfliktą, kuriant propagandines deklaracijas remiamai grupuotei? Ar likti nuošalyje ir kurti meną, kurio taurumas žmogų įkvepia, bet neskatina konkrečių veiksmų? Ar žiūrėti į savo amžininkus kaip į medžiagą pranašiškoms įžvalgoms? Ar panaudoti savo suvokimą tam, kad suduotum smūgį apsimetimui ir atkreiptum dėmesį į svarbiausias žmonių problemas, dėl kurių kilo dabarties konfliktai?

Šios nuostatos buvo būdingos Europos menininkams XVIII a. paskutinįjį dešimtmetį. Tarp tų, kurie aktyviai rėmė įvykius, didžiausias ir įtakingiausias buvo prancūzų tapytojas Jacques'as Louis Davidas, savo menu atvirai pasitarnavęs naujajai Respublikai Prancūzijoje. Kita vertus, vokiečių dailininkas Asmusas Jacobas Carstensas išbandė herojišką nepriklausomybę. Tačiau daug įžymesni už šiuos abu – o jų įnašu galima laikyti istorinių žanrų tapytojų tradicijos pratęsimą ir sustiprinimą – buvo du menininkai, išplėtoję mene naujas pranašiškas ir kritines nešališko komentaro formas: Williamas Blake'as Anglijoje ir Francisco de Goya Ispanijoje.

Davidas ir exemplum virtutis

Daugeliu atžvilgių retorinė Davido tapyba gali būti laikoma pakilios nuotaikos, vyravusios istorinėje tapyboje nuo XVIII a. 8-ojo dešimtmečio, kulminacija. Nors kilnaus poelgio, to *exemplum virtutis*, atvaizdavimas seniai rūpėjo istorinio žanro tapytojams, ši tema pakito XVIII a. pabaigoje. Kaip kad atgimusiam susidomėjimui klasikiniu idealu buvo suteikta rusoistinio aktualumo,

lygiai taip dorybės pavyzdys buvo reiškiamas jausmo kalba. Tokių nuoširdžių moralizuojančių kūrinių kaip Samuelio Richardsono *Pamela, arba Atlyginta dorybė* (*Pamela, or, Virtue Rewarded,* 1740) arba sąmonės srauto tyrinėjimas Laurence'o Sterne'o romano *Tristram Shandy* (1759–1761) skaitytojai tikėjosi tokios pat psichologinės sofistikos iš istorinio žanro tapytojų – nesvarbu, ar jie vaizdavo savo meto įvykius, ar kūrė istorijos temomis. Be to, vis gausėjant Dailės akademijos parodų radosi naujo tipo apžvalgininkas – apsiskaitęs meno kritikas, kuris paveikslą pirmiausia vertina pagal retorikos standartus už minties gilumą, už pasakojimo nuoširdumą, už technikos įtaigumą.

Pats ryškiausias iš tokių kritikų, be abejonės, buvo Denis Diderot. *Filosofo* ir išsamios *Enciklopedijos* (joje sudėta visa, kas buvo žinoma prancūzų švietėjams) redaktoriaus reputacija jo nuomonę apie meną darė neabejotinai autoritetingą. Kaip ir derėjo enciklopedistui, Diderot gerai išmanė techninius tapybos aspektus. Tačiau Salono parodų apžvalgose (1759–1783) jam labiausiai rūpėjo skatinti tapytojus atsisakyti rokoko lengvabūdiškumo, suteikti menui gelmės ir rimties. Jis norėjo pamatyti dailininką, „pagaliau bendraujantį su dramatine poezija, kad mus jaudintų, mus auklėtų, mus tobulintų ir skatintų dorybei“.

Anita Brookner atkreipė dėmesį, jog Diderot žodžiai neliko be atgarsio – iškilo toks dailininkas kaip Jacques'as Louis Davidas, kurio paveikslas – epo-
38 chos gairė *Horacijų priesaika* buvo eksponuotas Salone, praėjus metams po Diderot mirties. Nebuvo kito tokio genialaus ano meto dailininko, kad įgyvendintų rašytojo priesaką „tapyti taip, kaip kalbėjo spartiečiai“ stilistine, moraline ir intelektualine šio aforizmo prasme.

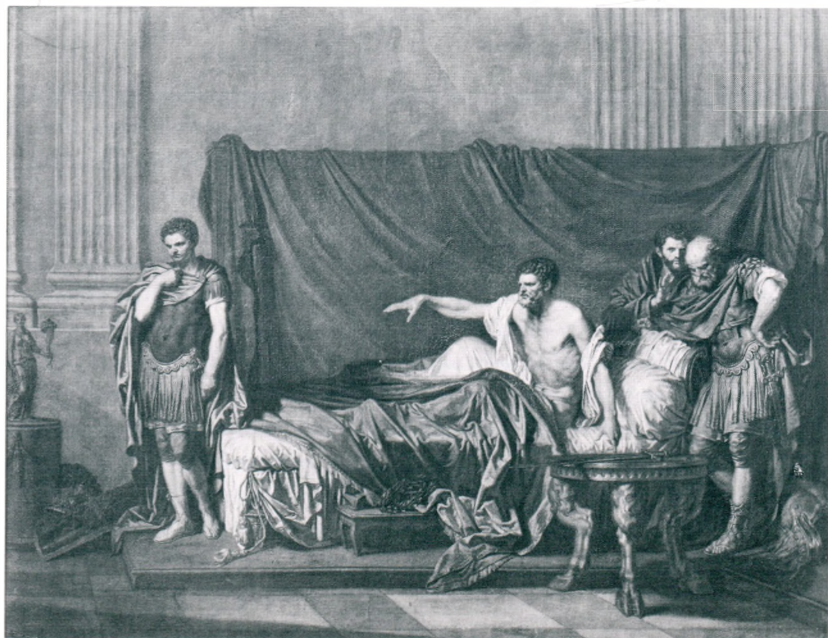
Pats Diderot turėjo tenkintis apsimetėliais. Vienu metu jis manė suradęs
35 savą žmogų – Jeaną Baptiste'ą Greuze'ą (1725–1805), kurio paveikslas *Paralitiko mirtis* įkvėpė anksčiau pacituotą posakį. Iš pradžių pavadintas *Gero auklėjimo pasekmės,* paveikslas iš tikrųjų įkūnijo teisingą programą. Greuze'ui taip pat buvo svarbu kreiptis į savo publiką tinkama kalba; užteko švelnių jausmų, kuriuos rodo pareiginga šeima, apsupusi mirštantį paralitiką, kad bent viena jauna dama, 1763 m. aplankiusi Saloną, pravirktų. Vaizdavimo būdas šiame paveiksle sentimentalus, bet ne vulgarus. Piešinio kompoziciją galima laikyti klasikine, spalvos gana santūrios – paveikslas įtinka žmonių skoniui, nenusikalsdamas padorumui.

Greuze'as sugebėjo pasinaudoti savo amžininkų jausmais, tačiau jis negalėjo patenkinti griežtesnių reikalavimų. Pabandžius tapyti reikšmingesne
36 tema – *Imperatorius Septimijus Severas, priekaištaująs savo sūnui Karakalai* (1769) – rezultatas buvo menkas ir tuščias. Dėl šio paveikslo jis susilaukė ne tik Dailės akademijos, bet ir Diderot paniekos, nes, atskleisdamas savo



35 GREUZE *Paralitiko mirtis* 1763

36 GREUZE *Imperatorius Septimijus Severas, priekaištaująs savo sūnui Karakalai dėl pasikėsinimo* 1769

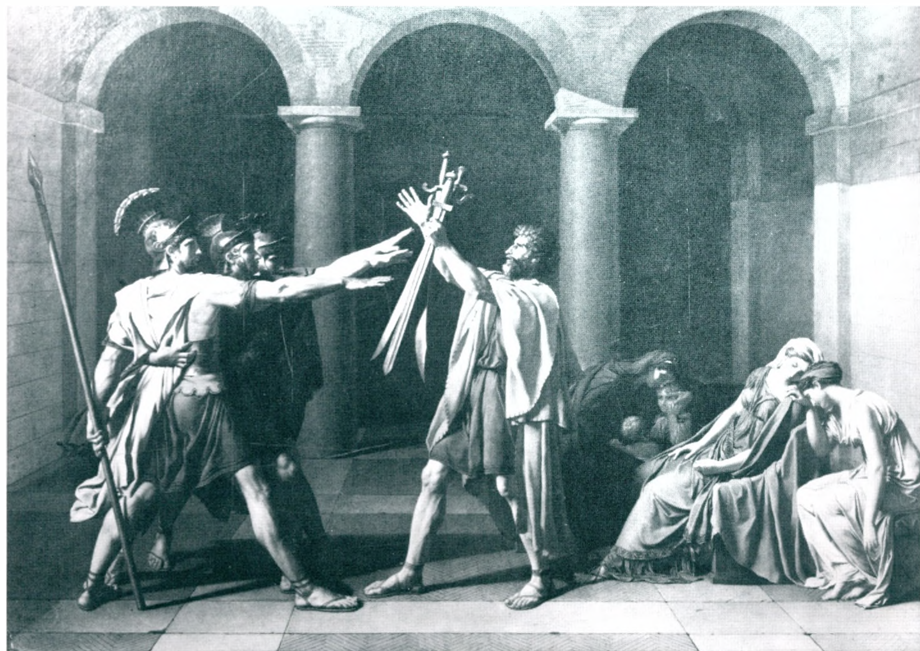




37 WEST *Generolo Wolfe'o mirtis* 1770

ribotumą, Greuze'as parodė, kad naujoji tapyba negali pateisinti filosofo lūkesčių.

Metais vėliau tikrai milžiniško pasisekimo Londone sulaukė Benjamino Westo
37 (1739–1820) *Generolo Wolfe'o mirtis* todėl, kad čia meistriškai susipynė aukštasis menas bei to meto skonio reikalavimas – didinga maniera ir reportažas. Greuze'as suderino sentimentalumą su dorybės įvaizdžiais. Amerikoje gimęs dailininkas, kurį laiką studijavęs Romoje ir apsigyvenęs Anglijoje, sugebėjo kolonijinės ekspansijos karus pavaizduoti taip, kad jie atrodytų iš tikrųjų didvyriški. Nors Reynoldsas teigė, jog herojinę temą galima tinkamai perteikti, tik jeigu figūros aprengtos „apibendrintais" antikiniais drabužiais, Westui rūpėjo pavaizduoti tikras to meto britų kareivių uniformas ir skurdų Kvebeko aukštumų peizažą; jis argumentavo, kad „tai įvyko 1759 m. rugsėjo 13 d. krašte, kurio graikai ir romėnai nežinojo, ir tokiu laiku, kai nei tokios tautos, nei herojai su savo apranga neegzistavo".



38 DAVID *Horacijų priesaika* 1784

Tačiau tikroviškumas čia tėra tik paviršutiniškas. Jis slepia kompoziciją, neturinčią jokio ryšio su Wolfe'o mirties aplinkybėmis. Tęsiant geriausias didingos manieros tradicijas, viskas pajungta pagrindinei temai išplėtoti. Grupę su mirštančiu herojumi, primenančią Kristaus apraudojimą, iš šonų supa liūdintys karininkai. (Daugumos jų nė iš tolo nebūta prie Wolfe'o tuo metu, bet kiekvienas sumokėjo Westui po šimtą svarų sterlingų, kad būtų nutapytas jo atvaizdas). Jų liūdesį ir rimtį pabrėžia nuleista vėliava, laikoma virš pagrindinio veikėjo. Net gamtos stichijos atiduoda duoklę įvykiui, nes anglams laimint, išsisklaido audros debesys; į tai rodo pasiuntinys, pačiu laiku įsiveržęs kairėje pusėje. Priekiniame plane dailininkas grynai alegoriškai vaizduoja išgalvotą indėną, kuris (be to, jog rodo privalomą nuogybę) simbolizuoja vietą ir mąsliu gestu perteikia įvykio nuotaiką.

Westas pergalingai parodė, kad naujosios temos gali išlaikyti istorinės akimirkos jausmą ir būti herojinės. Jo sėkmės rezultatai daug reikšmingesni negu



39 DAVID *Marato mirtis* 1793

buvo galima tikėtis, nes tai skatino detalės tikslumą visoje istorinėje tapyboje. Pats Westas, paprašytas Jurgio III, nutapė paveikslą Viduramžių tema *Bayard'o mirtis* (1772) ir Antikos tema *Epaminondo mirtis* (1773) – tai buvo priedai kompozicijai *Generolo Wolfe'o mirtis.* Prancūzijoje istorinio tikslumo mada galiausiai paskatino sukurti paveikslus, vaizduojančius žmones viduramžiškais dra-
bužiais, pavyzdžiui, Berthélemy *Paryžiaus atkovojimas iš anglų,* kuris paviršuti- 70
niškai primena vėlesnį romantikų meną.

Pats Jacques'as Louis Davidas (1748–1828) labai gerbė Westą už šį laimėjimą ir, kaip Westas, nutapė savo istorinius paveikslus visiškai šiuolaikine manie-
ra. *Horacijų priesaika,* vaizduojanti tris brolius, senovės Romos herojus, prisie- 38
kiančius kovoti iki mirties už tėvynę, turėjo pasisekimą ne tik dėl puristinių neoklasicizmo apraiškų, bet ir dėl to, jog paveiksle yra užuomazgų dramatiško reportažo, kurį sustiprina įtaigus archeologinis tikslumas. Jo griežtas piešinys pribloškia tuo, kaip išryškintos figūrų įstrižainės kertasi su fono simetrija. Veiksmo *crescendo* – ištiestos rankos ir sugniaužti kardai – yra toks pat aštrus ir ryškus kaip ir ta priesaika, kurią tikriausiai taria Horacijai.

Sukomponuotas tarsi dėžės pavidalo erdvėje ir apšviestas šoninės šviesos, šis paveikslas geriausia šio žodžio prasme yra inscenizacija. Vargu ar stebina vėlesnis Davido kūrinys *Brutas* (1789), tapęs vienos scenos tema to paties pavadini-
mo Voltaire'o pjesės pabaigoje. *Horacijų priesaika* yra revoliucinis darbas, ta- 38
čiau tai – revoliucija tapyboje. Politine prasme jis simbolizuoja reformas, kurias prancūzų oficialiajame mene skatino Liudviko XIV ministras, atsakingas už menus, vyriausiasis intendantas grafas d'Angivilliers. Liudvikas bandė pakelti moralę dvare ir sustabdyti šalies ekonominį žlugimą, o d'Angivilliers išgujo rokoką iš Dailės akademijos. Patriotizmas, *Horacijų priesaikos* tema, vargu ar buvo griaunanti jėga. Kad ir kaip būtų buvę, tačiau Davido darbą užsakė d'Angivilliers, ir paveikslas buvo mielai nupirktas karūnos vardu po to, kai susilaukė audringo pasisekimo parodoje Romoje ir Paryžiaus Salone. Jeigu šis paveikslas vėliau imtas laikyti Prancūzijos revoliucijos šaukliu, tai, matyt, dėl to, kad monarchijai reforma sekėsi prasčiau negu reforma mene.

Tačiau kad ir koks būtų politinis šio paveikslo fonas, jo nekompromisinis tiesmukumas atspindėjo ir menininko asmeninį ryžtą, ir aistrą. Šios savybės Davidui padėjo pakeisti nieko nežadančią karjeros pradžią: Romos premiją (*Prix de Rome*) jis laimėjo tik iš ketvirto karto. Su nemąžtančia aistra Davidas laikėsi savo įsitikinimų visą gyvenimą. Revoliucijos įvykiai padarė jį atsidavusiu respublikonu, vienu iš tų, kurie pasirašė mirties nuosprendį Liudvikui XIV. Vėliau jis susižavėjo Napoleono asmenybe ir pareiškė, jog „tai žmogus, kuriam senais laikais būtų buvę statomi altoriai".

Prie visuomeninio gyvenimo, kuris buvo labai susijęs su jo nuoširdžiais, nors ir kintančiais asmeniniais įsitikinimais, derėjo tokia pat pilietinio meno samprata. Romos premija jam taip daug reiškė, kad jis net bandė nusižudyti, jos trečiąkart negavęs. Revoliucijos metais Davidas tapo tikruoju menų ministru ir savo autoritetu bandė išardyti Dailės akademiją, kurios galiomis jis seniai piktinosi, įsteigti muziejų, kurti uniformų modelius ir režisuoti įštaigingas iškilmes bei procesijas. Jo menas taip pat buvo ne tik didis, bet akivaizdžiai geresnis negu jo varžovų: geriau sukurtas, žymiai patrauklesnis ir teikiantis įkvėpimo. Senieji priešininkai, pavyzdžiui, J.F. Peyronas (1744–1814), pakeitė stilių, kad galėtų lygiuotis į jį, o tuo tarpu jaunesniajai kartai – net Delacroix – jis išliko moderniosios prancūzų tapybos tėvu.

Oratorišką Davido meną buvo galima lengvai pritaikyti tų laikų didvyrių portretams. Jis laikė savo pilietine pareiga pagerbti tokias didvyriškas sukilimo akimirkas kaip *Priesaika žaidimo kamuoliu salėje* ir įamžinti kritusius revoliuci-
39 jos didvyrius. Jo paveikslas *Marato mirtis* buvo sumanytas kaip neva antikinio memorialo centras, kaip ir panašus kito jakobinų kankinio Lepeletier portretas. Paprasta dedikacija ant pastatytos dėžės priekiniame plane – A'MARAT, DAVID (Maratui, Davidas) dailininko buvo skirta žmogui, kuris, kaip jis manė, prilygstąs Platonui, Aristoteliui ir Sokratui.

Nors Davidas šlovino vaizduojamą asmenį, vis dėlto jis užfiksavo įvykį. Jis buvo ištyrinėjęs auką, o dieną prieš žūtį matė Maratą dirbantį toje pačioje vonioje, kurioje jį nužudė Charlotte Corday; toje vonioje Maratas turėjo gulėti ilgas dienas, kad apmalšintų odos negalavimą. Davidas nutapė šį paveikslą susijaudinimo įkarštyje, ir pabaigė jį 1793 m. spalio 14 d., praėjus trims mėnesiams ir vienai dienai nuo jakobinų vado nužudymo.

Davido kūryba labiausiai jaudina tada, kai ji novatoriška. Nėra kito tokio paveikslo, kuriame detalės, išdėstytos griežtoje tiesių linijų struktūroje, sukurtų tokį subtilų vaizdą ir drauge dvelktų tokia švelni nuotaika. *Horacijų priesaikos* herojai tiesia rankas aukštyn, o Marato rankos svyra žemyn lengvu silpnėjančiu ritmu. Aplinkui jas sukomponuoti įkalčiai. Laiškas, su kuriuo Charlotte Corday buvo įleista aplankyti Maratą, yra jo kairėje rankoje; peilis, su kuriuo ji nudūrė jį, guli ant grindų šešėlyje. *Horacijų priesaikos* kulminacija yra šauksmas; čia tvyro visiška tyla. Visas judėjimas sustojo, išskyrus plunksną, krintančią iš negyvos Marato rankos žemėn.

Žlugus jo herojui Robespierre'ui ir po jo paties įkalinimo 1794 m., Davidas pasitraukė iš meno ir politikos avangardo. Vėliau jis buvo paskirtas Napoleono tapytoju, bet jau niekada netapo tokiu autoritetu, koks buvo. Net jo stilius nustojo būti pavyzdys kitiems. Jo geriausi mokiniai Gros ir Ingres'as tapė visiš-

kai kitaip, o jo paties studijoje iškilo disidentų grupė – „primityvai“, kurie laikėsi griežtesnio požiūrio į antikinį meną ir pasmerkė jausmingąją savo mokytojo stiliaus pusę kaip „rokoką“. Nesuprantami ir dabar pamiršti dailininkai, „primityvai“ ir jų vadas Maurice'as Quai buvo įtakingi propagandininkai tarp savo amžininkų. Pats Davidas pakeitė savo meną, susilpnindamas jo dramatizmą ir teikdamas daugiau reikšmės tekstūrai, kad taptų labiau „graikiškas“. Tačiau dėl to jis prarado gyvą akimirkos pojūtį. Tada, kai buvo ištremtas (kaip karalžudys) 1815 m. restauracijos laikotarpiu, ankstesnioji jo jėga jautėsi tik portretuose, kurie ir dabar daro įspūdį nuoširdžia vaizdavimo maniera. „Mano menas susideda iš veiksmų, o ne iš žodžių“, – kartą rašė jis. Paveikslai jam buvo įvykiai – viešas parodymas to, ką jis žinojo esant teisinga. Jis nebuvo panašus į tuos kitus didžiuosius genijus, Dante'ę ir Miltoną, kurie, pasibaigus politinei karjerai, patekę nemalonėn sukūrė savo didžiuosius veikalus. Gęstant jo visuomeniniam gyvenimui, smuko ir jo menas.

Napoleonui propaganda buvo reikalinga ne mažiau nei jakobinams, ir Davidas, kaip jo oficialusis dailininkas, žinoma, labai stengėsi tos propagandos jam parūpinti. Nors jis ir sukūrė keletą didingų šeimininko portretų, tačiau didelės jo drobės, įamžinančios Napoleono žygius, nepasižymi tokia įtaiga kaip jo mokinio Antoine'o Jeano Gros (1771–1835) paveikslai; juk ir Napoleono vadovavimo stilius buvo visiškai kitoks nei 1789 m. deputatų stilius. Ištikimai tarnauti jis priversdavo savo asmenybės žavumu, kurį dar sustiprindavo, palaikydamas tradiciją – restauruodamas krikščionybę Prancūzijoje ir pasivadindamas imperatoriumi – bei rengdamas egzotiškus savo kampanijų į užsienį maskaradus. Gros mokėsi Davido studijoje 1785–1792 m., kai pastarojo stilius buvo pats dramatiškiausias. Paskui jis išsiugdė gilesnį spalvos, judesio ir atmosferos pojūtį, studijuodamas Rubensą ir Venecijos dailininkus. Jo paveikslai nebėra tokie racionalūs kaip anksčiau. Trūksta logikos paveikslo *Maras Jafoje* temoje. 40
Jis vaizduoja Napoleoną 1798 m. Egipto kampanijos metu, kai tas puoselėjo mintis apie imperiją Rytuose. Didelę jo kariuomenės dalį išguldžius marui, Napoleonas pakelia nuotaiką drąsiu poelgiu – aplankydamas ligonius. Gros gyvai atkuria atmosferą, išryškindamas visą scenos egzotiškumą ir siaubą. Tačiau pagrindinis veiksmas – Napoleonas paliečia vieno iš aukų opą – beprasmis arba, kitaip tariant, jis turėtų reikšti stebuklą, užuominą į antžmogio galias. Beje, pats įvykis nebuvo tikras, nes Napoleonas veikiausiai įsakė nunuodyti sergančiuosius, kad nebūtų užgaišta jo kampanija. Ir net jeigu Gros šito nežinojo, jis vis tiek pavaizdavo netiksliai: jis sumodernino kareivių aprangą, apvilko juos šaunesnėmis imperijos laikų uniformomis.

Netikėtai Gros tapo pavyzdžiu prancūzų romantikams. Géricault ir Delacroix



40 GROS *Maras Jafoje* 1804



įvertino Davido meno dramą, bet juos dar labiau žavėjo visiškas Gros įsijautimas į piešinio linijas. Savo ruožtu Gros, kuris tapo prancūzų privilegijuotosios visuomenės figūra restauracijos laikais (jis buvo pakeltas į baronus 1824 m., kai dekoravo Panteoną rojalistinėmis ir patriotinėmis scenomis), padarė visa, ką galėjo, priešindamasis naujajam jausmingumui. Kaip vėliau Delacroix rašė, „jis laikė garbės reikalu savo pamokose sekti Davido tradicijomis". Tačiau tai jam nepavyko. Nesugebėjimas laikytis senųjų normų negailestingai išryškėjo, kai jo ultraklasicistinis *Heraklis ir Diomedas* buvo prastai priimtas Salone 1835 m. Netrukus po to Gros nusižudė.

Gros įvykdė paskutinį išsižadėjimo aktą, bet taip atsitiko todėl, kad jam nepavyko išlaikyti nusistovėjusios tvarkos. Nei jis, nei Davidas nenorėjo nutraukti ryšių su visuomene, o tai buvo būtina romantinio herojaus sąlyga. Tačiau net visuomeninio aktyvumo amžiuje būta alternatyvų. Davido amžininkai buvo tokie žmonės, kuriems menininkas buvo ne vien paprastas herojinių temų vaizduotojas, bet ir savotiškas herojus, būtent herojus, reikalavęs išimtinių teisių veikti savarankiškai.

Genijus herojus

Genijaus herojaus sampratoje glūdėjo įsitikinimas, jog vertingiausi yra įgimti žmogaus gabumai. Tai prieštaravo požiūriui, kad svarbiausia yra mokytis; ir šį konfliktą galima pajusti daugelyje to laikotarpio viešų pasisakymų, net atstumtojo mistiko Williamo Blake'o pastabose, užrašytose sero Joshua Reynoldso *Pokalbių* paraštėje.

Reynoldso *Pokalbiai* (1769–1790), skaityti Karališkojoje dailės akademijoje, kurios įkūrėjas ir prezidentas jis buvo, buvo sumanyti kaip paskatinimas menininkui mokytis. Tiesa, jų autorius buvo per daug jautrus kritikas, kad jo nejaudintų tie didieji menininkai, kurių laimėjimai peržengdavo bet kokios sistemos ribas. Tačiau jis visada stengdavosi racionaliai paaiškinti genijaus kūrinius. Jis jautė, kad net didžiojo herojaus – Michelangelo kūryboje įkvėpimui vadovavo meistriškumas: „Nepasakysiu, jog Michelangelo buvo nuostabiai poetiškas todėl, kad jis buvo puikiai įvaldęs techniką, bet esu tikras, kad jo technikos tobulumas skatino jo protą iškelti tapybą iki poezijos sferų".

Blake'as iš esmės priešinosi idėjai, jog įgimtas meistriškumas kaip nors papildo menininko vaizduotę. Kai Reynoldsas rašė: „Mūsų protą reikia įpratinti mąstyti apie tobulybę", Blake'as paprieštaravo: „Reynoldsas mano, kad visa, ką žino, žmogus išmoksta. Aš teigiu priešingai: visa, ką žmogus turi ar gali turėti, į pasaulį jis atsineša su savimi ". Blake'ui atrodė, jog tik ginant įgimtą žmogaus nekaltybę galima išsaugoti jo vaizduotę. Kaip pareiškė Blake'o amžininkas vo-



41 JAMES BARRY
Autoportretas apie 1802



42 FUSELI *Menininkas, sujaudintas antikinių skulptūrų fragmentų didybės* 1778–1779

kiečių poetas Schilleris *Laiškuose apie estetinį žmogaus auklėjimą* (1795), „tikrasis genijus turi būti naivus, antraip jis nebus genijus".

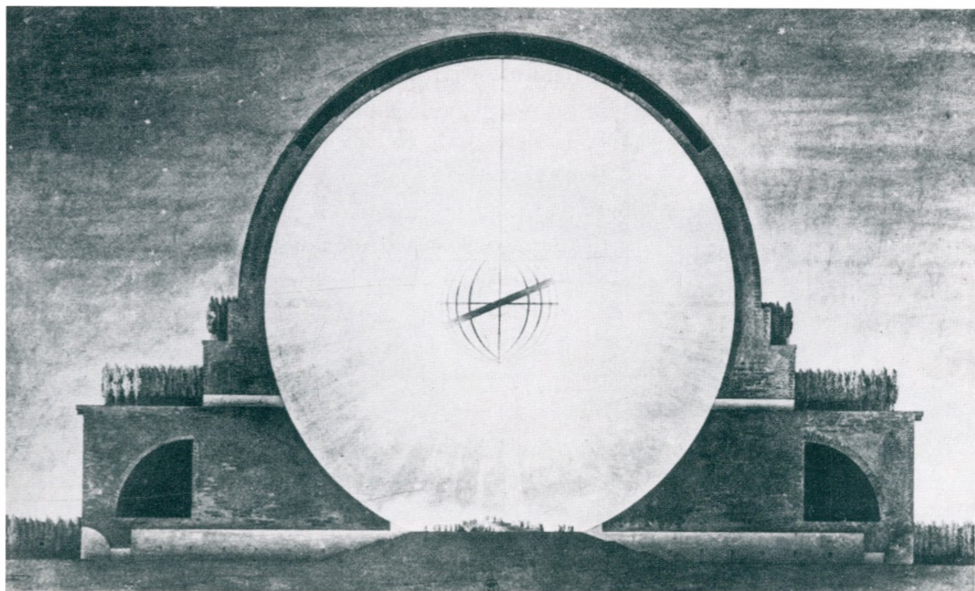
Tai, kad Schilleris ir Blake'as atkakliai reikalauja pirminio įkvėpimo, reiškia juos baiminantis, jog įkvėpimą galima prarasti. Ši baimė slypi nostalgiškame ne
41 tokio talentingo Blake'o amžininko tapytojo istorinėmis temomis Jameso Barry'o (1741–1806) autoportrete. Nutapytas dailininkui jau įžengus į šeštą dešimtį, šis autoportretas grąžina į jo jaunystę, kai jis, Edmundo Burke'o proteguojamas kylantis talentas, studijavo Italijoje ir laimėjo premiją. Paskui jis grūmėsi su abejingumu monumentaliajam menui Britanijoje ir savo lėšomis sukūrė Menų draugijos freskas, deja, buvo ignoruojamas. Šiame autoportrete, kaip ir Menų draugijos freskose, jis pavaizduotas kaip graikų tapytojas Timantas – tas pats menininkas, kurį Plinijus minėdavo kaip pavyzdį, aiškindamas, kokios įtaigos galios galima pasiekti tapyboje. Rankose jis laiko savo paties darbą, atkurtą Timanto paveikslą *Miegantys kiklopai*, kaip jį aprašęs Plinijus; apie paveikslo mastą galima spręsti iš to, kaip keli satyrai matuoja milžino nykštį su tirsu*. Emocijų požiūriu šis jaunojo Barry'o–Timanto paveikslas neužbaigtas, nes Barry'o kūrybiniame kelyje buvo kažkokių nesėkmių.

Menininkas, kuris gina savo viziją, kaip darė Blake'as, Schilleris ir Barry's, turi būti didvyriško temperamento. Be abejonės, kiekvienas jų būtų sutikęs su Baudelaire'u, kai šis rašė, jog „didis genijus be milžiniškos aistros privalo turėti dar ir didžiulę valią". Galima spėlioti, jog kažkokia panaši mintis privertė Barry autoportrete nutapyti save prie Heraklio kojų. Kaip dauguma jo kartos menininkų, herojinį pradą jis išreiškė dydžiu.

Jeigu herojiška būtų tapatu dydžiui, tai Fuseli's būtų šios srities meistras.
42 Tačiau jo eskizas, vaizduojąs jį patį susijaudinusį žvelgiantį į koloso ant Kapitolijaus kalvos Romoje liekanas, dabar atrodo šiek tiek komiškas, ir tai atskleidžia
39 jo meno trūkumus. Maža kam kils noras juoktis iš Davido *Marato mirties*, nes šis kūrinys pribloškia apreiškimo galia. Mene herojiška reiškia prasmingą svarbios minties ar įvykio pavaizdavimą, o perdėjimas niekada neatstos įžvalgos.

Švietimo epochos tikėjimas išminties apsireiškimu ir jos galia pakeisti žmogaus likimą skatino vis didėjančią pagarbą menininkams ir mąstytojams. Pran-
43 cūzų architekto Etienne'o Louis Boullée (1728–1799) sukurtas kenotafo serui Isaacui Newtonui projektas yra, galimas daiktas, iškalbingiausia vaizdinė šito išraiška. Kenotafo eskizas vaizduoja struktūrą, kuri būtų labai aiškiai atskleidusi idėją. Nors Boullée tikriausiai tik svajojo, kad jo projektas gali būti įgyvendin-

* Tirsas (gr. *thyrsos*) – senovės graikų ilgio matavimo įrankis bei Dioniso ir jo palydovų atributas. (Vert. past.)

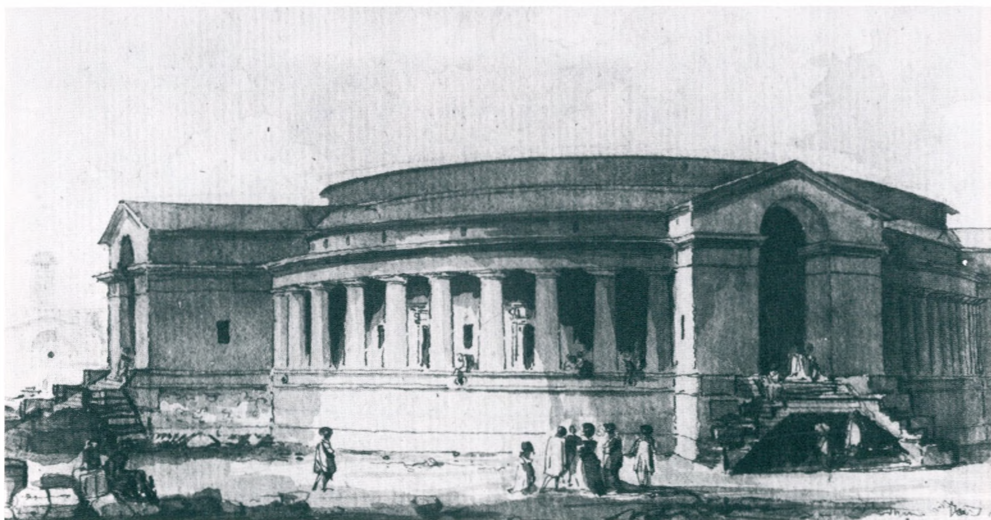


43 BOULLÉE *Kenotafo serui Isaacui Newtonui projektas* 1784

tas, laikė jį savo svarbiausiu kūriniu. Centrinė menė, kurios atramos taškas – sarkofagas, yra tobulas rutulys, o visos remiančios formos – cilindrai ir kreivės – yra jo vediniai. Interjeras primena dangaus skliautą (viršuje yra angos, pro kurias prasiskverbianti dienos šviesa gali sukurti žvaigždynų nakties danguje įspūdį), o iš lauko pusės rutulio vaizdą sudaro kreivės, išpjautos apatiniame cilindre. Tokiu būdu Tobulybė ir Visata neišardomai sujungtos, ir Boullée pagerbia Newtoną kaip genijų, kuris padėjo žmogui perprasti šias sąvokas: „O Newtonai, kaip tu savo išminties didumu ir savo genijaus prakilnumu nustatei žemės formą, taip man kilo mintis apgaubti tave tavo paties atradimu“.

Pasak A.M. Voigto, šis „atradimas“ – Newtono išvada, jog žemė iš pradžių buvusi visai apskrita iki tol, kol „suplokštėjo“ nuo sukimosi. Boullée supratimu, šitaip jis atsistojęs greta Rousseau, kaip vienas tų, kurie atskleidė vėliau iškreiptą pirmykštį tobulumą.

Grynos šio projekto formos ir jo nuotaika gali būti palyginta su kitu įžymiu XVIII a. 9-ojo dešimtmečio kūriniu. Norėtųsi šiuos „revoliucinius“ kūrinius susieti su stiprėjančiais neramumais Europoje, tačiau tai būtų neišmintinga, nes sąsajų yra nedaug. Boullée nesidomėjo politika, o kitas didis to meto „revoliucinis“ architektas, Claude'as Nicolas Ledoux (1736–1806), projektavo spartietiškas muitines, kuriose buvo renkami nekenčiami mokesčiai karaliui. 44



44 LEDOUX Muitinė, Paryžius 1784

Tik XVIII a. paskutinįjį dešimtmetį, kai idealai buvo išbandyti, herojinis pradas įgavo tiesmukesnių pavidalų. Tokie rašytojai ir dailininkai kaip Blake'as, Schilleris, Goya, kurie rėmė švietėjišką liberalizmą ir priešinosi priespaudai savo šalyse, jau buvo išnaudoję visas galimybes. Schillerio krizė pasireiškė atviriausiai – toks pat viešas buvo ir jo įsitraukimas į visuomeninius įvykius, atsispindėjęs pjesėse, pavyzdžiui, *Plėšikuose* (*Die Räuber*, 1781). XVIII a. paskutiniojo dešimtmečio pradžioje, po teroro Prancūzijoje, jis iš naujo įvertino savo politinius įsitikinimus ir savo kaip menininko reikšmę amžininkams. Jis tvirtai tikėjo, kad menas suiručių laikais įgauna didesnės, o ne mažesnės svarbos: „jeigu žmogus kada nors išspręs politikos problemą praktiškai, tai tik spręsdamas ją per estetikos problemą, nes tik per Grožį žmogus skinasi kelią į Laisvę".

Schilleris jautė, jog ryšys tarp meno ir politikos yra asmeninės refleksijos sritis. Kaip tik jausmai, pažadinti meno, supratimas, jog grožis ir kilnumas yra įgimti, laisvas asmeninės nuostatos reiškimas gali išugdyti tas žmogaus savybes, kurios būtinos tikrajai laisvei.

Ir čia numanoma nepriklausomybė bei moralinė atsakomybė taps pagrindinėmis romantiniam mąstymui. Jos glūdi Shelley'o *Poezijos gynime*, jų laikosi tokie nepanašūs kritikai kaip Ruskinas ir Baudelaire'as.

Kad ir kaip savarankiškai mąstė Schilleris, bet jo taurinančio grožio samprata dar buvo įkvėpta Antikos idėjos. Šiuo požiūriu jis buvo artimas didžiausiam

savo kartos šiauriečiui menininkui monumentalistui – vokiečiui Asmusui Jacobui Carstensui (1754–1798). Šio menininko gyvenimas – tai ilga ir skausminga kelionė iš skurdžių namų Baltijos pakrantėje į jo Meką – Romą. Jis mirė keturiasdešimt ketverių, čia išgyvenęs šešerius metus.

Carstenso išdidumas ir nepriklausomybės jausmas nuolat jam sukeldavo sunkumų, bet išugdė ir aukščiausią menininko atsakomybės jausmą. „Aš priklausau žmonijai, ne Berlyno akademijai“, atkirto jis tą atmintiną kartą, kai vienas Prūsijos ministras pakvietė jį grįžti prie mokytojo pareigų. Jo paties troškimas buvo „bemaž 8 m aukščio siena, kaip Michelangelo *Paskutinis teismas*, prie kurios jis galėtų dirbti iki mirties ir tapti nemirtingas“.

Nors Carstensas taip ir negavo savo sienos, jo didžiuliai eskizai kreida, sudarantys gausiausią brandžiosios kūrybos Romoje dalį, persunkti mikelandželiškos dvasios. Dažnai jis atrodo esąs artimas savo herojui. O garsiausias jo darbas *Naktis su savo vaikais Miegu ir Mirtimi* pasižymi giliu asmeniniu patosu. Trims 45
Likimo deivėms, verpiančioms ir nukerpančioms žmogaus gyvenimo siūlą, kivirčijantis introspektyvi Nakties figūra paprastu ir jaudinančiu judesiu uždengia savo šydu Miegą ir Mirtį. Galimas dalykas, jog Carstensas buvo sujaudintas to meto netikrumo arba artėjančios savo mirties nuojautos. Kad ir kaip ten buvę, atrodo, jam įkrito širdin Schillerio žodžiai, kuriais jis kviečia menininką

45 CARSTENS *Naktis su savo vaikais Miegu ir Mirtimi* 1795



būti „savo amžiaus vaiku“, netampant jo „numylėtiniu“, nes šis Schillerio menininkas, „subrendęs tolimoje Graikijos padangėje“, turįs „sugrįžti į savo šalį kaip svetimšalis, tačiau ne todėl, kad džiugintų savo išvaizda, o veikiau rūstus kaip Agamemnono sūnus, kad apvalytų ir apiplautų ją“.

Toks pompastiškai apibūdintas idealizmas mums gali pasirodyti perdėtas. Tačiau tuo metu buvo daug tokių, kurie ieškojo meno, galinčio prilygti jų patirtiems kraštutinumams, ir šie žmonės jautė ypatingą simpatiją didvyriškumui. Kai Stendhalis atvyko pažiūrėti Siksto koplyčios po žygio į Rusiją, vadovaujant Napoleonui, jis įžiūrėjo „bebaimę galią“, kuri jam priminė išgyventas baisiausias akimirkas: „Mums apgailėtinai traukiantis iš Rusijos, kai vidurnaktį staiga pažadino patrankų ugnies papliūpa, kuri, regis, visą laiką artėjo, atrodė, jog mūsų jėgos ėmė plūsti į širdis; su mumis buvo mūsų likimas ir, abejingi vulgariems poreikiams, mes buvome pasirengę savo gyvybes padėti ant likimo svarstyklių. Pamačius Michelangelo paveikslus, manyje vėl prabudo šis beveik pamirštas jausmas. Didelėms sieloms užtenka pačių savęs; kiti išsigąsta ir išprotėja“.

Pranašas

„Jėzus ir jo apaštalai bei mokytiniai – visi buvo menininkai“.

Nesuklysite pasakę, jog tai Williamo Blake'o (1757–1827) žodžiai. Šis tapytojas poetas, labiausiai užkietėjęs mistikas, buvo tikras paradoksas. Net ir šiandien nuomonės skiriasi, vertinant jį kaip keistą ekscentriką ir kaip giliausią savo amžiaus dvasią. Sunkiau surasti vidurį. Negalima apsimesti, jog jį puikiai pažįstame: Blake'u arba tiki, arba netiki.

Kaip Schillerio menininkas (*žr.* anksčiau), Blake'as kuria iliuziją, jog jis susiformavo nepriklausomai nuo savo amžiaus. Tačiau jo vizijos buvo išreikštos amžininkų kalba. Jis buvo ne vienintelis pranašas, atėjęs įkandin revoliucijos. Be dvasios gydytojų ir spiritualistų, pavyzdžiui, Mesmero ir Loutherbourgo, buvo tokių šios epochos žmonių kaip religinė fanatikė Joanna Southcott (1750–1814), kuri sakėsi turinti talentą kalboms, pasiskelbė esanti moteris, minima Apreiškimo Jonui knygos 12-ame skirsnyje, ir prieš pat savo mirtį nuo vandenligės ji manė besilaukianti antrojo mesijo, Šiloho. Dažniausiai buvo ilgimasi to dvasingumo, kurį pirmiausia savo raštuose buvo išreiškęs švedų teosofas Emmanuelis Swedenborgas ir kuris dabar vedė į „Rožės kryžiuočių“ okultizmo ir masonų atgimimą.

Daug kas Blake'ą sieja su tais sąjūdžiais. Jo tapyba ir literatūra buvo dalis jo regėjimų, dažnai leidžiamų iliustruotomis pranašysčių knygomis, kuriose jis sukūrė savą mitologiją. Tačiau jis nesiūlė aiškių vaistų ar išsigelbėjimo formulių.



46 BLAKE *Elohimas, kuriantis Adomą* 1795

Visa, ką jis siūlė – tai atskleisti menininko įžvalgą. Teigdamas, kad Kristus buvo menininkas, jis pripažino, jog menininko, kaip ir religinio pranašo, regėjimas yra veikiau sintetinis nei analitinis. Geriau nei koks kitas jo amžininkas jis suprato, kad kūrybingumas neturi nieko bendra su racionaliuoju pradu. Skirtingai nei Swedenborgas, jis nebandė susieti misticizmo su Švietimu. „Talentas galvoja, genijus mato", – pareiškė Blake'as.

Šis požiūris visiškai neprieštaravo tam, jog Blake'as taip mažai reikšmės teikė Kristaus stebuklams. Tikroji Atpirkėjo misija, jo nuomone, – tai iššūkis autoritetui, jo veikla vadovaujantis „impulsu, o ne taisyklėmis". Blake'as grįžo tiesiai prie primityviosios krikščionybės griaunančiosios dvasios, dar prieš šiam tikėjimui tampant oficialiąja religija. Taip jis sėmėsi įkvėpimo iš to paties šaltinio kaip ir daugelis radikalių to šimtmečio atstovų, tačiau jam atrodė, jog tą dvasią
išsaugojo menas. Juozapą iš Arimatėjos, tą „slaptąjį apaštalą", kuris, kaip buvo 47
manoma, atnešęs krikščionybę į Angliją, jis laikė „gotikos menininku, kuris statė katedras mūsų vadinamais tamsiaisiais amžiais".

Padaryti šį regėjimą tikrovišką – toks buvo menininko uždavinys:

Pamatyti Pasaulį Smiltelėje
O dangų – laukų Gėlėje
Sulaikyt Begalybę savo rankos delne
O amžinybę – valandoje.

Patyrimas turi ateiti regint ir suprantant, per pojūčius – „pagrindinius sielos kanalus". Blake'as atmetė spekuliatyvųjį proto ir kūno atskyrimą. Neoplatonizmui regimi dalykai turi būti pripažinti kaip didžiosios būties pasireiškimas. Visose jo pranašysčių knygose užsimenama apie tų laikų aplinkybes. Jo labiausiai ekstatiškoje pranašysčių knygoje *Jeruzalė* gausu užuominų į Londoną, tą miestą, kuris Blake'ui buvo žemiškoji tikrovė. Pripažinus tokį kontinuumą, jis tikėjosi atskleisti Dievo karalystę žemėje.

Blake'o raštų ir tapybos metodą galima apibūdinti kaip naivųjį. Jis nedarė išimčių, nes manė, jog senas žmogus ir vaikas yra arčiausiai Dievo. Jo požiūris



47 BLAKE
Juozapas iš Arimatėjos 1773



48 INGRES *Osijano sapnas* 1809

buvo archetipinis. Naudodamasis metodu, kurį išpopuliarino Jungas, Blake'as tyrinėjo senovės mitus, ieškodamas pirminių prasmių.

Blake'o išeities taškas buvo stiprėjantis susižavėjimas „primityviąja" poezija; dėl tokio požiūrio Homerui ir Hesiodui buvo pripažinti nuopelnai dainių, išsaugojusių Graikijos legendas, kol jų dar nesumenkino civilizacija. Šis siekimas surasti pirmapradį tyrumą taip pat padėjo vakariečiams atsigręžti į ankstesnę jų pačių istoriją, į Dante's epinę poemą ir vokiečių *Nibelungų giesmės* legendas. Taip buvo atrastas savo pačių Homeras, išgalvotas gėlų dainius Osijanas, kurio sakmes – beveik grynas klastotes – Jamesas Macphersonas išleido 1762–1763 m. Osijanas įkūnijo XVIII a. primityvųjį idealą. Jo herojai buvo ir narsūs, ir kurtuaziški; jie elgėsi daug geriau negu besikivirčijantys *Iliados* protagonistai. Jų religija taip pat buvo „natūralesnė", nes tiesiogiai rėmėsi stichijų dvasiomis. Apie XVIII a. 8-ąjį dešimtmetį Osijanas buvo garsus visoje Europoje. Goethe's *Jaunojo Verterio kančių* (1774) herojui jis patiko labiau už Homerą, kaip ir Davido

studijos „primityvams". Napoleono rūmuose Malmezone ant sienų buvo nutapytos scenos, kuriose susimaišė imperatoriaus ir dainiaus legendos, kaip antai Girodet *Osijanas, priimantis Napoleono generolus.* Ingres'as pabrėžė, kad
48 Osijanas įkvėpė jį sukurti *Osijano sapną,* eskizą Napoleono rūmų Romoje luboms.

Osijano sakmės nulėmė paties Blake'o pranašysčių knygų pobūdį ir metrą. Nors jis ir nepasiskolino nė vieno pasakojimo, bet vardai yra nusižiūrėti nuo sakmių personažų.

Išlaikęs poezijos primityvumą ir naivumą, Blake'as atitinkamai apribojo ir savo tapybos techniką. Piešinio aiškumas buvo svarbesnis nei spalvų efektai, atsisakyta tapybos aliejiniais dažais dėl jos iliuzoriškumo, vietoj jos jis ėmėsi panašios į temperą tapybos, kurią vadino „freska". Nepaisant šitokio griežto stiliaus, Blake'as labai įtariai vertino Antiką. Kaip Schlegeliai (Blake'as pritarė jų minčiai, jog menas yra religinis patyrimas), jis laikė graikų meną mechaniniu: „Graikų menas yra matematinė formulė, gotikos menas yra gyva forma". Jis aiškino klasikinių skulptūrų privalumus tuo, jog jos esančios blankios „Azijos patriarchų didesnių darbų kopijos". Atrodo, kad jis siekė surasti kažkokį panašų archetipą, kai Skirono figūrą iš Vėjų šventyklos pabandė pritaikyti Kū-
46 rėjo figūrai paveiksle *Elohimas, kuriantis Adomą.*

Materialiąja prasme Blake'o karjera buvo kukli. Londono prekiautojo kojinėmis sūnus mokėsi graviravimo, mokslus tęsė Karališkosios dailės akademijos mokyklose. Nors vėliau jis apie save kalbėjo: „savo jaunystės ir genijaus energiją išeikvojau, engiamas sero Joshua ir jo samdytų suktų bedarbių niekšų gaujos", atrodo, jog sulaukė pripažinimo pirmiausia kaip piešėjas ir raižytojas. Karališkojoje dailės akademijoje XVIII a. 9-ąjį dešimtmetį jis eksponavo akvareles istorine tematika, nutapytas subtiliu linijiniu stiliumi, taip priartėdamas prie turtingesnės vaizduotės akademijos narių, pavyzdžiui, Barry'o ir Fuseli'o. Tuo metu Blake'as sukiodavosi ir madinguose intelektualų sambūriuose. Yra duomenų, jog jis turėjo ryšių su tokiais radikalais kaip Williamas Godwinas* ir didžioji kovotoja už moterų laisvę Mary Wollstonecraft. Manoma, kad būtent jis įtikino Tomą Paine'ą išvykti iš Anglijos, kai šis propagandininkas, kurio *Žmogaus teisės* (1791) kvietė nuversti britų monarchiją, jau turėjo būti suimtas už baisią išdavystę.

Pasukęs savitesniu keliu, Blake'as išleido *Nekaltybės dainas* (1789) ir *Patyrimo dainas* (1794). Pirmoji knyga, kaip rodo jos pavadinimas, patvirtina tikėji-

* Williamas Godwinas (1756–1836) – anglų rašytojas, filosofas, utopinių bei anarchistinių teorijų autorius, turėjęs įtakos romantikų gyvenimui ir kūrybai. (Vert. past.)



49 BLAKE *Serganti rožė* 1794

mą įgimtu žmogaus gerumu. Žmogus laikomas „dieviškojo atvaizdo“, kupino „meilės, gailestingumo, užuojautos, ramybės“ įsikūnijimu. *Patyrimo dainos* atkartoja paprastas pirmojo veikalo lyrinių eilėraščių formas, tačiau teigia priešingas idėjas. Ir nors Blake'as galiausiai išėmė patį aštriausią puslapį, kuriame „žmogaus pavidalo dievybė“ jau reiškė „Žiaurumą... Pavydą... Siaubą... ir Slaptumą“, jis visoje kūryboje atvirai bandė aiškintis blogio mįslę Dievo sukurtame pasaulyje.

Sukūręs paprastą graviūros formą ir pats ėmęs spausdinti ofortus, išsiversdamas be brangaus preso, Blake'as tapo labiau nepriklausomas materialiniu požiūriu. Padaręs atspaudus, padedamas atsidavusios žmonos, juos pataisydavo,



50 BLAKE *Dangaus ir Pragaro jungtuvės* 1793

nuspalvindavo ir įrišdavo. Šitokį būdą jis panaudojo visoms savo iliustruotoms
knygoms. Kadangi žodis ir paveikslas, kaip Viduramžių rankraštyje, buvo toje
pačioje plokštėje, radosi glaudi dviejų Blake'o raiškos priemonių sintezė. Eilė-
49 raštis egzistuoja tuo pat metu abiem lygiais. *Sergančioje rožėje* piešinys turi pa-
rodyti skaisčiai raudono žiedo nuovargį, lenkiantį nusilpusį stiebelį prie žemės.

Kai Prancūzijos įvykiai įžiebė Anglijos priešiškumą radikalizmui, Blake'as
beveik pasitraukė į nuošalę, išsinuomojęs namelį Lamberte. Vėliau, išvykęs iš
Londono, apsigyveno pietinėje Temzės pakrantėje. Nusivylęs jis ėmė abejoti
savo ankstesnėmis prielaidomis: matė, kaip tradicines priešybes – gėrio ir blo-
50 gio idėjas – ėmė temdyti kažkas, ko neįmanoma buvo suvokti. *Dangaus ir Pra-
garo jungtuvėse* (1793) jis siekė panaikinti tą priešiškumą. Kaip tik velnias čia ir
teigia, jog „Energija yra Amžinasis Malonumas". Blogis jam tampa pirminiu
impulsu. Kaip XVIII a. mistikas Jacobas Boehme (Anglijoje pakartotinai išleis-
tas XVIII a. 7-ąjį dešimtmetį) jis tikėjo, kad tik žemiškųjų įstatymų priespauda
vertė šią libido galią laikyti blogiu.

Blake'o pranašysčių knygos kalba apie energijos slopinimą: politinės – *Ame-
rikoje* ir *Europoje*, socialinės – *Urizene* ir lytinės – *Albiono dukterų regėjime*, o
didelių graviūrų ciklas atskleidžia, kaip dvasią užtemdo materializmas. Newto-
nas, kurį prieš dešimt metų Boullée išgarbino kaip išvaduotoją, čia tampa pa-
vergėju, perskrodžiančiu pasaulį savo skriestuvu. Dievas Tėvas taip pat yra en-
gėjas, nes būtent Jis, įstatymų kūrėjas, išvarydamas velnią, atskyrė Dangų ir
Pragarą. Blake'as pavadino Jį pirmuoju bibliniu vardu – *Elohim* [teisėjai], Jis
46 pavaizduotas tiesiog ištraukiantis Adomą egzistencijai. Šie darbai, sukurti tuo

pat metu kaip Carstenso *Naktis su savo vaikais Miegu ir Mirtimi*, parodo, kaip panašiai yra kuriama didinga energija, ryškias figūras įspraudžiant į ankštą erdvę. Ir Carstensas, ir Blake'as čia bei savo figūrų morfologijoje iš tikrųjų sekė Michelangelo Siksto koplyčios lubų tapyba. Tačiau skirtingai nei Carstensas, Blake'as nebuvo nė truputėlio paveldėjęs šio Renesanso meistro humanizmo. Negalėjo būti ko nors tolimesnio Michelangelo Dievui, kurio puikų atvaizdą įkūnija žmogus, už šį baisų paveikslą, vaizduojantį, kaip laisvą dvasią pavergia mirtingumas – gyvatė jau apsivijusi žmogaus koją.

Niūrius XVIII a. paskutiniojo dešimtmečio metus pakeitė treji metai kaime (1800–1803), Felfeme (*Felpham*). Sugrįžęs į Londoną, Blake'as nebuvo priimtas palankiau nei pirma: jo parodą, surengtą brolio namuose 1809 m., vienas laikraštis sukritikavo: recenzijoje ji buvo pavadinta „nesąmonių kratiniu". Bet atrodo, jog dabar Blake'as pajuto vidinę ramybę, nes jo dėmesys nuo pavergimo nukrypo prie išgelbėjimo. Ši idėja slypi *Jeruzalėje*, prie kurios jis dirbs dešimt ateinančių metų.



51 BLAKE *Blusos dvasia* 1819–1820

Blake'o kūriniuose vietoje titaniškų figūrų atsirado labiau linijiniai ir sudėtingesni piešiniai. Didelėje serijoje scenų iš Kristaus gyvenimo, nutapytų vienam savo ištikimų globėjų Thomui Buttsui – „mano angelų bičiuliui", išryškėja naujas gotikos vertinimas. Gotikinės formos žavėjo Blake'ą nuo to laiko, kai jis buvo nusiųstas kaip pameistrys kopijuoti antkapių Vestminsterio abatijoje, bet dabar šis menas įgaus ypatingą dvasinę prasmę. Maždaug šiuo metu, apie 1808 m., jis pataisė savo pameistrystės graviūrą, sukurtą sekant Michelangelu,
47 kad joje būtų atpažįstamas Juozapas iš Arimatėjos kaip „gotikos" meistras. Iš linijinių gotikinio meno ritmų šie piešiniai įgauna energijos, kartais netgi atskleidžia juose pritaikytą hierarchinę frontaliąją Viduramžių altorių simetriją,
72 kaip puikiame paveiksle *Angelai, sergstintys Kristaus kapą.*

Tuo metu Blake'o reputacija buvo pati prasčiausia. Net tokie jo šalininkai kaip Coleridge'as ir germanistas Crabbas Robinsonas, kuris prilygino Blake'o pažiūras į religiją ir meną Wackenroderio pažiūroms (*žr.* p. 107), laikė jį tik intriguojančiu bepročiu. Tačiau po kelerių metų pasirodė jaunesnioji karta, kuri buvo pasirengusi į jį žiūrėti daug rimčiau. Kai kurie jų buvo okultininkai, ir su jais Blake'as elgėsi riteriškai. Jis pataikavo mėgėjui astrologui Johnui Varley'ui, apsimesdamas, kad regi „vizijas" labiau tiesiogine nei metaforine prasme. Jis apsimesdavo, jog jam iš tikrųjų pasirodą kai kurie istoriniai asmenys ir
51 pozuoja tapant. Vienąkart jis taip nupiešė antropomorfinę *Blusos dvasią*, kraują stingdantį piešinį; pagal šį piešinį jis vėliau nutapys paveikslą tempera.

Nors vis dar beviltiškai neturtingas, dabar Blake'as įgijo patriarcho ramybės. Galbūt jo naujieji gerbėjai, tarp kurių buvo tokie dailininkai kaip Johnas Lin-
110 nellis (*žr.* p. 198), skatino medžio raižinių Vergilijaus *Pastoralėms* lyrišką nuo-
52 taiką. Jo nupieštose iliustracijose Jobo knygai, žinoma, daug asmeninės patirties, nes Jobo išbandymų priežastis buvo ribotas Viešpaties supratimas. Iš pradžių Jobas pamaldžiai garbino Viešpatį, pakluso visiems įsakymams, tačiau, kaip parašyta po pirmuoju paveikslu, „raidė žudo, dvasia suteikia gyvybę". Kai jis atsilaikė pagundai keikti Dievą už tai, kad šis sulaužęs „taisykles", t.y. atsiuntęs jam nelaimę, nieko bloga nepadarius, Viešpats pasirodė jam vėjo sūkuriu ir atskleidė mistinę visatos visumą. Šiose iliustracijose vyrauja piešinys. Jos atskleidžia nemąžtančią Blake'o energiją – ir mistiko, ir raižytojo, taikančio tradicinį linoraižinį – galėjo kurti šia technika, nes finansiškai jį rėmė Linnellis.

Blake'as mirė, dirbdamas prie kito projekto Linnelliui – Dante's *Dieviškosios komedijos* iliustracijų. Blake'o tapybinis komentaras atliepia nežabotą Dante's vaizduotę, atsiradusią šiam perėjus Pragarą, ir Danguje aprauda jo sugrįžimą prie tradicinės Bažnyčios. Kadangi Pragaro ratais Dante'ę vedžioja Vergilijus, jie vaizduojami atitinkamai apsirengę – raudonai ir mėlynai, tokiomis reikšmingomis



52 BLAKE *Kai ryto žvaigždės drauge giedojo…* iš *Jobo knygos* 1823–1825



53 BLAKE *Įsimylėjusiųjų sūkurys* apie 1824

poetui jausmo ir vaizduotės spalvomis. Šiose akvarelėse (liko ir nebaigta serija graviūrų pagal jas) mikelandželiškos Blake'o figūros taip prisodrintos mirgančių spalvų ir gotikinių linijų, kad visa atrodo tarsi transą keliantis energijos
53 ritmas. Tokios iliustracijos kaip *Įsimylėjusiųjų sūkurys*, kur nelaimingieji Paolas ir Frančeska matomi kartu su kitais likimo draugais, tobulai užbaigia menininko karjerą, menininko, visada pabrėždavusio regėjimo galią ir aiškumą, jo aukštesnę realybę.

Blake'as mirė kaip ir gyveno – garbindamas Dievą. Jo paskutinės džiaugsmingos ir ramios dienos galbūt geriausiai liudija jo nuveiktus darbus. Kalbant jo paties egzistencinėmis sąvokomis, jam pavyko sutaikyti priešybes – Dangų ir Pragarą, kuriuos įstatymų kūrėjai atskyrė. Jis išgyveno izoliaciją ir smukimą, sugebėjo atsitiesti ir išsaugoti jautrumą.

Antiherojai

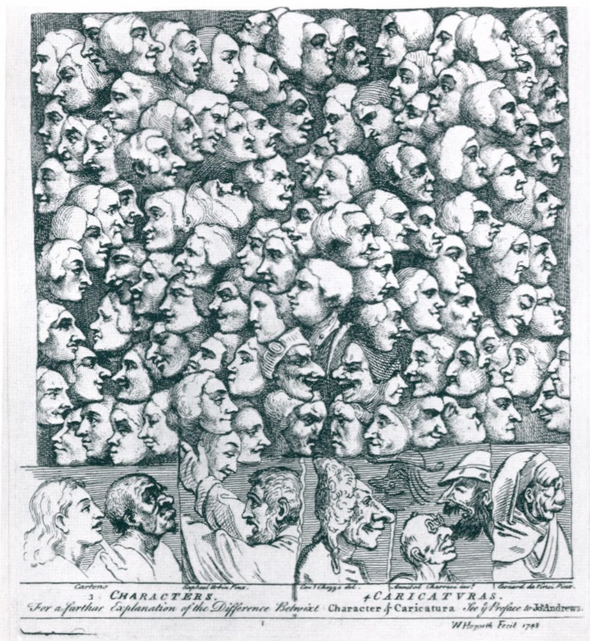
Mistika buvo vienas būdas prasiskverbti pro paviršių, satyra – kitas. Tačiau ši labiausiai antiherojiška įžvalgos rūšis turi daug pavidalų. Kartais tai sąmojis, o kartais – fantazija, ir šiuo atveju ji įgauna grotesko ir karikatūros absurdiškumo.

XVIII a. buvo tobulas satyros amžius. Paties rokoko žavesys ir nerūpestingumas buvo pompastiškojo baroko pajuokimas. Mitologija išsiskaidė į erotinius nuotykius; tapo populiarus toks visuomenės gyvenimo vaizdavimo būdas, kuris pašiepė žmonių pasipūtimą. Tačiau Anglijoje ir Prancūzijoje, kur socialinės ir politinės reformos tikrai buvo labai svarbios, toks šaipymasis turėjo rimtąją pusę. Ironiškos Swifto, Hogartho ir Voltaire'o alegorijos buvo sukurtos tam, kad pakeistų žmonių įsitikinimus, priverstų juos pajusti reformų reikalingumą. Bet nė vieno šių satyrikų kūrybai nebuvo būdingas laisvas karikatūros išradingumas. Jiems karikatūra buvo per daug glaudžiai susijusi su ją apibūdinančiu italų kalbos žodžiu: *caricare*, „perdėti"; jie norėjo demaskuoti, kreipdamiesi į protą. Voltaire'as, be abejonės, būtų sutikęs su savo kolegos Diderot *Enciklopedija*, apibrėžiančia karikatūrą kaip savotišką *libertinage d'imagination* [vaizduotės pasileidimas]; karikatūrą galima panaudoti nežalingai pramogai, bet ji negalinti turėti rimtesnio tikslo.

Williamui Hogarthui (1697–1764) skirtumas tarp karikatūros ir pajuokos jo „Šiuolaikinio gyvenimo" cikle buvo esminis. Jis visiškai atsiribojo nuo karikatūros. Perėjimas prie jo puikiojo kūrinio *Madingos vedybos* buvo serija galvų
etiudų, pavadintų *Charakteriai ir karikatūros*. Joje grupė „charakterio" etiudų, 54
sekant Raphaelio gobelenų piešiniais, supriešinta su grupe groteskų, kuriuos norisi apibūdinti kaip karikatūrų karikatūras. Iškalbingiausia yra paslaptinga dailininko užuomina Henry'o Fieldingo romano *Joseph Andrews* pratarmės teksto apačioje; čia parašyta: „Karikatūroje mums leidžiama visa. Jos tikslas – parodyti pabaisas, ne žmones". Romantikams karikatūra nustojo būti vulgarus nežalingas malonumas. Jie gyveno pasaulyje, kuriame buvo negalima nepaisyti iracionalaus prado. Regėjimai ir demonai, aplankydavę Blake'ą, Fuseli'į ir Goya'ą, buvo naujas repertuaras karikatūristui ir iškėlė jo amatą iki meno lygio. Anksčiau nė vienas jų nebūtų buvęs apibūdintas kaip „svarbiausias gyvas visos Europos dailininkas", kaip 1806 m. buvo apibūdintas Jamesas Gillray'us.

Gillray'us (1757–1815) ėmėsi savo profesijos, turėdamas aukščiausias rekomendacijas, nes buvo studijavęs Karališkosios dailės akademijos mokyklose. Jis buvo tikra istorinio žanro tapytojo parodija. Jo graviūrose atsiskleidžia visas aukščiausios klasės piešėjo meistriškumas. Jose gausu ir erudito užuominų į kultūrą, kurias galėjo įvertinti madinga visuomenė, plūdusi į jo leidėjo misterio Humphreys'o parduotuvę.

XVIII a. pabaigoje politinei ir ekonominei situacijai darantis vis audringesnei bei visuomenei trokštant sužinoti naujienas, atsirado ir plačiai paplito profesionalioji žurnalistika, ir Gillray'us pavertė politinę karikatūrą svarbia žurnalistikos dalimi.



54 HOGARTH *Charakteriai ir karikatūros* 1743

55 GILLRAY *Įtariant kažką negera* 1790

Smelling out a Rat; — or The Atheistical-Revolutionist disturbed in his Midnight Calculations.

Gillray'us nepasakoja savo istorijos šiurkščiais paveikslais, jis kuria situaciją.
Jo graviūra *Įtariant kažką negera* vaizduoja Edmundą Burke'ą, tuo metu kovo- 55
toją prieš Prancūzijos revoliuciją, šnipinėjantį blogai pagarsėjusio radikalaus
dvasininko daktaro Richardo Price'o veiklą. Graviūra tariamai yra nukreipta
prieš „sunerimusį ateistą revoliucionierių", bet Gillray'us pagilina savo mintį,
išlaikydamas pusiausvyrą tarp stebėjimo ir išradingumo, nes Price'o demaskuoto-
jas yra paverstas prietarų fantasmagorija. Burke'as absurdiškai išnyra iš debe-
sies – kyšo tik nosis, galvos nematyti – laikydamas Bažnyčios ir Valstybės žen-
klus ir prisidengęs savo traktatu *Pamąstymai apie revoliuciją Prancūzijoje.* Gil-
lray'us turėjo nuostabų romantikų sugebėjimą tikrovę praturtinti fantazija. Viena
ar kita politinė grupuotė bandydavo nusipirkti jo palankumą, bet niekaip ne-
galėdavo suvaldyti jo vaizduotės masto ir savybių.

Francisco de Goya

Tik didžiausias to amžiaus tapytojas geriausiai suprato tokios fantazijos privalumą, nes kai Francisco de Goya (1746–1828) ėmė piešti satyrinius *Kapričus (Caprichos)*, pajuto, jog nuo ispanų visuomenės pajuokos jį traukia į nesuprantamų demonų pasaulį.

Goya kaip ir Blake'as dažnai laikomas izoliuotu reiškiniu: vienišas genijus (vėliau dar labiau atskirtas dėl kurtumo) negaluojančioje visuomenėje. Žinoma, Ispanija jau seniai nebevaidino pagrindinio vaidmens Europos reikaluose kaip XVI a. Tačiau nors Ispaniją buvo apėmęs sąstingis, ją vis dar pasiekdavo įvykių kitose šalyse aidas. Švietimo idealai čia buvo nemažiau lemtingi kaip ir kituose tolimuose Europos visuomenės regionuose, pavyzdžiui, Rusijoje. Karolis III, kuriam valdant Goya subrendo, buvo permainų šalininkas, o ministrai, kaip Floridablanca, ėmėsi radikalių ekonomikos ir žemės reformų.

Mirus Karoliui III 1788 m. ir jo įpėdiniui Karoliui IV atleidus Floridablancą 1791 m., baigėsi trumpas pažangos laikotarpis. Tai buvo, kaip pasakė vienas ispanas, „žaibo blykstelėjimas, apšvietęs mus tik akimirką ir palikęs dar didesnėje tamsoje". Prancūzijoje įvyko revoliucija; ispanų dvaras bejėgiškai stebėjo. Napoleonas iš pradžių ignoravo šią šalį, paskui ją užgrobė; monarchija kapituliavo. Vyko šlovingas ispanų liaudies pasipriešinimo sąjūdis, tačiau kai pagaliau prancūzai buvo išvyti, šio sąjūdžio vadai buvo naujojo represinio režimo ištremti arba nubausti mirties bausme.

XVIII a. 9-ojo dešimtmečio „žaibo blykstelėjimo" pakako, kad Goya taptų tvirtu liberalu. Jis bičiuliavosi su tokiais žmonėmis kaip poetas Melendezas Valdesas, anglų „gamtos" poeto Edwardo Youngo vertėjas, ir filosofas bei valstybės veikėjas Jovellanosas. Kai 1823 m. Ferdinandas VI atšaukė konstituciją,

septyniasdešimt septynerių metų Goya išvyko iš Ispanijos leisti paskutinių savo metų tremtyje Prancūzijoje.

Kad ir kokios buvo jo simpatijos, Goya negalėjo ignoruoti tamsos ir prietarų
56 galios savo šalyje. Mažas pano *Besiplakantieji* (*Atgailautojų procesija*) atkartojo šiurpias religinio mazochizmo scenas, kurios vis dar vykdavo per Didžiosios savaitės procesijas. Jeigu tikėtume, ką Goya rašė, jo tikslas vaizduojant tokius iracionalius poelgius buvo demaskuoti pasitelkus kontrastą. Kai jis adresuodavo tokias satyras kaip *Kapričai* platesnei visuomenei, skelbdavo, jog tas darbas esąs išpuolis prieš kvailybę ir prietarus. Ši graviūra, sumanyta kaip įžanga *Kapričams*, turėjusi turėti paaiškinimą: „Dailininkas sapnuoja. Jo vienintelis tikslas yra atsikratyti žalingų, vulgarių įsitikinimų ir šiame kūrinyje įamžinti negičijamą tiesos įrodymą“.

57 Dailininkas patobulino išspausdintą variantą, pavadintą *Proto miegas gimdo pabaisas.* Dabar paantraštėje skaitome: „Proto apleista vaizduotė gimdo pabaisas; susijungusi su protu, ji tampa menų motina“. Naktinės būtybės, kurios supa Goya'ą, nėra „neregėtos pabaisos“ – tai pelėdos, šikšnosparniai ir lūšis; viena pelėda ragina dailininką veikti ir laiko jo pieštuką atkištą. Ją galima suprasti kaip Atėnės, išminties ir menų deivės, simbolį. Jeigu ji tai simbolizuoja, tuomet dailininką galima būtų susieti su gausiu būriu intelektualiųjų melancholikų, kurie atranda naujas tiesas, giliai mąstydami apie tai, kas nežinoma. Tačiau toks aiškinimas nieko nepasako apie baimę, kurią jaučia menininkas, arba apie tą nenorą, su kuriuo jis imasi savo pareigos. Kaip matyti iš pakeistos paantraštės, Goya sugalvojo savo estampų paaiškinimą jau po to, kai juos sumanė. Daugelis kitų antraščių reiškia, kaip teigia André Malraux, jog „Goya apstulbęs figūrų akivaizdoje, nes jos jam iš dalies nepažįstamos“. Galbūt jo tikslas buvo pajuokti kvailybę ir absurdą, bet vaizduotė tapo nevaldoma.

Toks kūrybos vientisumas veikiausiai buvo jo ankstesnių metų triūso rezultatas. Kaip Blake'ui ir Davidui, jam reikėjo sunkiai dirbti norint įgyti įgūdžių. Du kartus jam nepasisekė gauti stipendijos mokytis Madrido dailės akademijoje, tačiau jis buvo tvirtai apsisprendęs savo lėšomis nuvykti į Italiją. Atrodo, jog patirtis padėjo atsiskleisti jame slypinčioms galioms. Šiaip ar taip, jis nusipelnė Mengso pritarimo, nes kaip tik šio dailininko, kaip pagrindinio Ispanijos karaliaus tapytojo, pastangomis 1771 m. Goya gavo karališkųjų gobelenų projektuotojo darbą.

58 Eskizus gobelenams Goya piešė lengvai ir elegantiškai, kaip ir pridera šiam žanrui. Šito jis išmoko iš savo sesers vyro ir ankstesnio mokytojo Josepho Bayeau, kuris taip pat gaudavo tokių užsakymų. Tačiau tuo pat metu jis daug ko mokėsi iš savo naujosios aplinkos Madride. Tiepolo ir Mengso nutapytos freskos



56 GOYA *Besiplakantieji* (*Atgailautojų procesija*) 1794



57 GOYA *Proto miegas gimdo pabaisas* apie 1798



58 GOYA *Gūžynės* 1789

Karoliui III atskleidė tuometinės Italijos dailės lygį ir laimėjimus. Iš karališkųjų rinkinių Goya galėjo tiesiogiai susipažinti su didžiaisiais Venecijos, flamandų ir ispanų praeities tapytojais. Atrodo, jog jis paėmė domėn Mengso teiginį, kad geriausia tapybos mokykla jaunam dailininkui – Velasquezo kūryba, nes pagal šio meistro darbus Goya sukūrė ciklą ofortų, kurie buvo išspausdinti Madride 1778 m.

Net gobelenų eskizuose Goya sugebėjo palengva nutolti nuo rokoko sąlygiškumų, nes ispanų dvaras mėgdžiojo prancūzų skonį, reikalaujantį paprastumo. Užuot kūrę manieringas alegorijas, jie dabar tapydavo kaimo gyvenimo ir net dirbančių amatininkų scenas. Jiems taip pat patiko jų pačių, apsirengusių tautiniais ispanų prastuomenės *majos* (machų) kostiumais, paveikslai; šį skonį ga-
59 lima palyginti su prancūzų dvaro mada, kai karalienė Marija Antuanetė persirengdavo melžėjos drabužiais. Tokie dalykai ugdė Goya'os pastabumą.

58 Vienas paskutinių *Gūžynių* eskizų pasižymi apsimetimo ir natūralumo žaismu. Kai kurie aristokratai ir damos apsirengę plebėjais, tačiau jų manieros



59 GOYA *Hercogienė Alba* 1795

neplebėjiškos. Grakščiai rankomis susikibę rateliu, jie pritupia tarsi šokančios lėlės, kad išvengtų vyriškio užrištomis akimis lazdelės. Laisvai nupiešti plonyčiai permatomi drabužiai ir minkšta gryna juoda spalva primena, jog Goya žavėjosi Velasquezo portretais; kintanti šviesa ir gilūs priekinio plano šešėliai primena kitą Goya'os herojų – Rembrandtą. Tačiau tamsa, kurianti vientisą nuotaiką mąsliuose Rembrandto intymios tonacijos paveiksluose, čia atrodo grasina nerūpestingiems protagonistams.

Gerokai prieš tai, kai 1799 m. gavo karaliaus pirmojo dailininko vardą, Goya buvo laikomas madingiausiu Madrido portretistu. Tačiau jo tapytuose didikų, užsiėmusių savo darbais, ir aukštuomenės damų gamtovaizdžio fone paveiksluose nėra nė trupučio daugiau konflikto nei *Gūžynėse*. Jokie dailūs medžiai ar
59 didingos kolonos neužgožia hercogienės Albos. Žiūrint į priešais stovinčią hercogienę su stulbinančia juodų plaukų kupeta ir baltu, raudonu ir auksiniu drabužiu, jaučiama, kaip visiškai susitelkusi ši elegantiška ir valdinga asmenybė. Nesunku patikėti svečiu prancūzu, pareiškusiu: „Ant hercogienės Albos galvos nėra nė vieno plauko, kuris nežadintų aistros". Apsupta keistos palydos, ji gyveno gyvenimą, kupiną audringų nuotykių ir meilės istorijų, ir baigėsi jis paslaptinga mirtimi, jai sulaukus keturiasdešimt ketverių metų; galimas daiktas, jog ji buvo nunuodyta.





Šiame portrete, kuriame įsakmiu gestu hercogienė nurodinėja bejėgiam šuneliui prie kojų, Goya vis tiek gali žvelgti į šią kerinčią damą savotiškai nešališkai ir daryti užuominą į emocinį tuštumą, būdingą jos romantiškam gyvenimo būdui. Tačiau netrukus, jai įsakius, ateis jo eilė priklaupti. 1796 m. vasarą, kai ji ką tik buvo tapusi našle, o Goya taisėsi po ligos, nuo kurios apkurto, jis išvyko į jos užmiesčio dvarą Sanlukare de Baramedoje (*Sanlúcar de Barrameda*) prie Kadiso (*Cadis*). Tuo metu nutapytame portrete ji pavaizduota našlės drabu- 60
žiais. Tačiau ant jos dešinės rankos žiedų įrašyta ALBA ir GOYA, o rodo ji į žemę, kur smėlyje išrašyta SÓLO GOYA – „tik Goya“. Goya'os eskizų bloknote iš šio apsilankymo taip pat yra nerūpestingų scenų, kuriose hercogienė pavaizduota ne taip formaliai: glamonėjanti savo jaunutę globotinę negriukę arba 61
flirtuojanti su kažkokiu ponu kelyje. Tačiau po trejų metų jos veido bruožai sušmėžuos kai kuriuose kandžiausiuose *Kapričų* ofortuose, sukurtuose nepastovumo ir atstūmimo temomis, tokiais pavadinimais kaip *Sapnas apie melą ir* 62
nepastovumą, *Jie nuplasnojo šalin* arba *Dieve, atleisk jai: tai buvo jos motina.*

Nors Goya'i rūpėjo asmeninis pasaulis, tai niekaip nepaveikė jo kaip dvaro dailininko karjeros. Tačiau, žiūrint į jo vėlesniuosius portretus, pastebimas neregėtas atvirumas.

Tai, apie ką buvo tik užsiminta tapant tokius darbus kaip *Hercogienė Alba*,



60 GOYA *Hercogienė Alba* 1797

61 GOYA *Hercogienė Alba su negriuke* 1796

62 GOYA *Sapnas apie melą ir nepastovumą* apie 1799



63 GOYA *Karolis IV su karališkąja šeima* 1800

dabar visiškai išryškinta. Tapydamas apleistą patvirkėlio ministro pirmininko Godoy'aus žmoną, jis pavaizdavo ją sėdinčią pritemdytame kambaryje, nėščią, atsidūrusią sunkioje padėtyje, žvelgiančią nervingai tarsi lauko pelytė. Savo didžiausią ir oficialiausią užsakymą nutapyti visu ūgiu Karolio IV ir jo šeimos
63 narių portretą jis pavertė drąsiu ir meistrišku demaskavimo pratimu. Nesunku įžvelgti Karolio IV bukumą slyvų spalvos figūroje priekinio plano dešinėje pusėje. Tapytojas nė neketina slėpti valdingo centre stovinčios patvirkusios karalienės charakterio; savo negražų veidą ji pasukusi pusiau profiliu, kad būtų geriau matoma. Šešėlių fone, apsirengęs mėlynai, stovi klastingasis Ferdinandas, kuris, Napoleonui įsakius, buvo pasirengęs nuversti nuo sosto savo tėvą ir vėliau tapo vienu iš pražūtingiausių Ispanijos valdovų. Pats Goya, reginio liudininkas, save nutapė fone prie molberto; be abejonės, tai duoklė Velasquezo *Meninoms.* Tačiau Velasquezas save nutapė, norėdamas pabrėžti karališkosios



64 GOYA *Gegužės trečioji* (detalė) 1814

grupės neformalią, namų atmosferą, o Goya slepiasi už demonstruojamo spindesio, tarsi bijodamas savo buvimu suardyti kompoziciją.

Sunku patikėti, kad menininko požiūris nėra sarkastiškas, nes šiame kūrinyje jis visiškai nemeilikauja. Tačiau atrodo, jog paveikslas nesukėlė nepasitenkinimo. Darbas buvo priimtas, už jį sumokėta. Ir nors tai buvo paskutinis Karoliui IV Goya'os nutapytas oficialus portretas, jis išliko rūmų dailininkas ir vėliau nutapė Ferdinandą. Tie, kurie buvo patenkinti savo išvaizda ir laikysena, nematė priežasties atvaizdus vertinti kaip charakterių nužudymą.

Visų pirma šis paveikslas yra Goya'os kaip reporterio integralumo pergalė meno srityje, o čia tai paprastai nėra skatinama. Šis sugebėjimas netrukus buvo galutinai patikrintas 1808–1814 m., kai Ispaniją valdė Napoleono brolis Juozapas ir šalyje nepaliaujamai vyko žiaurus sukilimas. Pats Goya kovoje aktyviai nedalyvavo. Jis liko Madride, prisiekė ištikimybę Juozapui, tapė prancūzų karininkus ir 1811 m. net gavo iš Juozapo apdovanojimą – karališkąjį ordiną. Tačiau jis pakankamai matė žiaurumų, žudynių, prievartavimo ir beprasmių skerdynių, kad pajustų, jog būtina kurti savo metraštį. Kaip ir *Kapričuose*, jo pasirinkta priemonė buvo ofortas, nors tąkart sukurtos graviūros *Karo baisumai* nebuvo išleistos. Galbūt jos buvo per daug stiprus kaltinamasis aktas pačiam karui, kad būtų priimtinos abiem pusėms.

Amžininkams Goya'os požiūris į karą buvo apibendrintas dviejuose monumentaliuose paveiksluose, nutapytuose 1814 m., kuriuose pavaizduoti įvykiai, sukėlę ispanų pasipriešinimo sąjūdį. 1808 m. gegužės 2 d., kai prancūzų daliniai jau buvo užėmę Madridą, Puerta del Sol srityje liaudis ėmė maištauti; toje sumaištyje žuvo keletas prancūzų. Aukų skaičius buvo neprilyginamas kerštui. Tą pačią naktį buvo suimta ir sušaudyta šimtai civilių, daugiausia niekuo dėtų žmonių.

Dar prieš Ferdinando grįžimą Ispanijon Goya kreipėsi į regentą finansinės paramos tapyti šiems dviem dideliems darbams. Nėra abejonės, jog jo motyvas buvo politinis: tai gudrus poelgis, išreiškiantis tautines simpatijas tuo metu, kai jam užduodavo keblius klausimus apie medalį, gautą iš Juozapo. Tačiau dėl to šie paveikslai nė kiek nemažiau nuoširdūs. Goya buvo Madride per tuos įvykius, ir net jeigu nebuvo jų dalyvis, patyrė jų pasekmes. Paveiksle *Gegužės antroji* jis parodė prievartos ir žiaurumo akimirką, kai ispanai puola mameliukus, nekenčiamus prancūzų kariuomenės samdinius iš Egipto, traukia juos nuo arklių ir mirtinai užbado. Žudikų veidų išraiška reiškia ne tiek didvyriškumą, kiek nevilties aktą, o aštrūs spalvų blyksniai minioje kartu su statmena gatvės perspektyva pabrėžia įsiūtį.

Gegužės antroji turbūt yra puikiausias iš visų paveikslų, vaizduojančių Na-



65 GOYA *Gegužės trečioji* 1814

poleono karų mūšių scenas; paveikslo *Gegužės trečioji* suklasifikuoti neįmano- 65
ma. Jokiame paveiksle, vaizduojančiame egzekuciją, kulminacinė akimirka dar
nebuvo parodyta taip atvirai. Čia pavaizduotas aukos baltais marškiniais, išties- 64
tomis rankomis ir nustebusiu veidu paskutinio beviltiško gesto didvyriškumas,
prieš pakertant beveidžio būrio kulkai. Skirtingai nuo *Horacijų priesaikos*, kom- 38
pozicija teigia, kad žūstantis žmogus neišgelbės savo šalies. Skirtingai nei *Mara-*
to mirtyje, čia mirtis beprasmė, ir žmogus tai žino. 39

Svarbiausias paveiksle yra gestas. Skerdynės vyksta naktį, be liudininkų. Matosi, kad labai skubama: nelaimingųjų būrelis prispaustas prie sienos, nužudytieji guli vienoje pusėje, o kiti laukia savo eilės priešingoje pusėje. Spalvos niūrios ir gedulingos: juoda, geltona ir alyvų žalia. Šviesa sklinda tik iš grubios žibinto dėžės, pasuktos taip, kad išryškintų aukas. Šviesos pluoštas krenta ant vyro baltais marškiniais. Mechaniška bevardžių kareivių greta supa žmones, o jis yra tų atskirų asmenų grupės centras. Vieni negali pakelti akių, kiti žiūri

prieš savo valią, dar kiti beprasmiškai spokso, tačiau kiekvienas sutinka savo mirtį kaip būdinga žmogui.

Goya buvo grąžintas į ankstesnę tarnybą. Bet dabar jis buvo vienišas, senas ir dar kurčias. Jo žmona ir daugelis artimiausių draugų buvo mirę, jis retai pasirodydavo visuomenėje ar tapydavo dvare. 1819 m. jis pasitraukė iš Madrido į namus kaime, žinomus Quinta del Sordo [„Kurčiojo namai"] vardu. Čia jis gyveno, kol 1823 m. išvyko į Bordo.

66 1815 m. autoportrete, tamsiai rudame fone jis iš arti tyrinėja savo bruožus. Ir technika, ir sumanymu autoportretas artimas Rembrandto autoportretams, tapytiems senatvėje, nors tai, kas ryškėja Goya'os veide, – ne ironiška rezignacija, bet veikiau atkaklus smalsumas ir energija. Galbūt jo kurtumas verčia jį žiūrėti taip įdėmiai, kad net atvimpa lūpa. Tą nustebimo jausmą, kurį perteikia portretas, pabrėžia ir kampas, kuriuo portretuojamasis žvelgia iš drobės.

67 Dar vienas ligos priepuolis, matyt, vėl pažadino jo fantaziją. *Keistybės* yra net keistesnės už *Kapričus*, bet nebe tokios pašėlusiai kritiškos. Pačias temas dažnai galima susieti su liaudies patarlėmis; dabar Goya buvo pasirengęs perimti liaudies sukaupto poetinio patyrimo galią.



66 GOYA *Autoportretas* 1818



67 GOYA *Skridimo būdas* apie 1820

Goya nebandė šių graviūrų išleisti. Galimas daiktas, jog jis pasinaudojo graviravimo technika labiau dėl vaizdavimo nei dauginimo galimybių, mat jam labai patiko įvairios grafikos priemonės. Jis buvo pirmasis dailininkas, įvertinęs iki tol neregėtą piešinio laisvę, kurią teikė naujoji litografijos technika, ir panaudojo ją tam, kad pagautų bulių kautynių vyksmą ir susijaudinimą bulių kautynių istorijos iliustracijose *Tauromachia*. Savo fantazijos vaizdiniams jis mieliau rinkosi grakščias linijas ir tamsius fonus, kuriuos galima buvo sukurti išradus ypatingą oforto ir akvatintos derinį. *Skridimo būde* susimąsčiusiems 67
aeronautams, sklandantiems po neišraiškingą pasaulį, Goya suteikia vabzdžių trapumo.

Paskutinieji Goya'os regėjimai, kuriuos jis nutapė „Kurčiojo namų" dviejų kambarių sienose, yra tikri „juodieji paveikslai" tiek savo makabriškais siuže- 68, 69
tais, tiek niūriu koloritu. Retas menininkas, be tokių asmenybių kaip Michelangelo, Tizianas ir Rembrandtas, savo gyvenimo pabaigoje pasiekia iš tų paveikslų dvelkiančią laisvę ir jėgą.

Atrodo, jog tie keisti mitai, ryškėjantys šitoje tapyboje, neturi aiškios programos, tačiau yra daug sąlyčio taškų tarp pačių darbų. Tai turėjo būti net labiau akivaizdu prieš perkeliant juos į kitą vietą 1874 m., norint išgelbėti nuo sunai-



68 GOYA *Šv. Izidoriaus maldininkų regėjimas* apie 1820–1823

kinimo. Tada dar buvo galima matyti, jog scenos viršutiniame kambaryje priminė haliucinacijas: viena vaizduoja kalnuotoj vietovėj iki kelių suklimpusius ir besikaunančius du milžinus, o kitoje – tarp šaulio ir keliautojų grupės aukštyn kyla dvi figūros; apatinio kambario paveikslai tamsesni, realistiškesni ir žiauresni. Kaip tik pastaruosiuose jis sustiprino vaizduojamų figūrų daromą įspūdį, jas suskirstęs kontrastinėmis grupėmis. Viename gale kūninga žydinti moteris priešpriešais du apgraibom einančius pagyvenusius vyrus. Krikščioniškas ritualas ant
68 išilginių sienų buvo prilygintas kerėjimo ritualui, kai keliauninkai *Šv. Izidoriaus maldininkų regėjime* išsižioję spokso į *Raganų puotą*, o kitame sienos gale buvo pavaizduota moters klasta – *Judita, nužudanti Holofernų* – ir vyro žiauru-
69 mas – *Saturnas, ryjantis vieną iš savo vaikų*. Pastarasis galbūt yra baisiausias iš šių darbų. Tačiau nors Saturnas graužia sumaitotą kūną, jo akyse matyti baimė, verčiant jį atlikti šį siaubingą aktą, – baimė, jog valdžia gali būti užgrobta. Goya bando mite įžvelgti žmogiškąjį patyrimą.

Šie „juodieji paveikslai“ neturi atitikmens jokiame herojiniame ar pranašiškame mene, kurį kūrė jo amžininkai; galbūt tik muzikoje, paskutiniuosiuose Beethoveno kvartetuose (1824–1826) panašiai tyrinėjama tamsa. Daugeliu atžvilgių šie paveikslai buvo paskutinis didysis Goya'os pareiškimas, nors tai dar nebuvo karjeros pabaiga. Net tremtyje jo smalsumas nė kiek nesumažėjo. Jo bičiulis ir likimo draugas, emigravęs į Bordo, poetas Leandro Fernándezas de Moratínas rašė, jog jis „kurčias, senas, lėtas ir silpnas, nemoka nė žodžio prancūziškai, o taip trokšta pamatyti pasaulį“.

Goya'os, kaip ir Blake'o, laimėjimams svarbiausia buvo ištvermė, abudu jie išsaugojo žmoniškumo jausmą, padėjusį ištverti neviltį. Savo pranašiška ir ironiška įžvalga jie buvo pirmieji, drąsiai atsigręžę į aistros ir absurdiškumo pasaulį, prieš kurį tradicinis herojinis menas buvo bejėgis.

69 GOYA *Saturnas, ryjantis vieną iš savo vaikų* apie 1820–1823



Viduramžių atgimimas

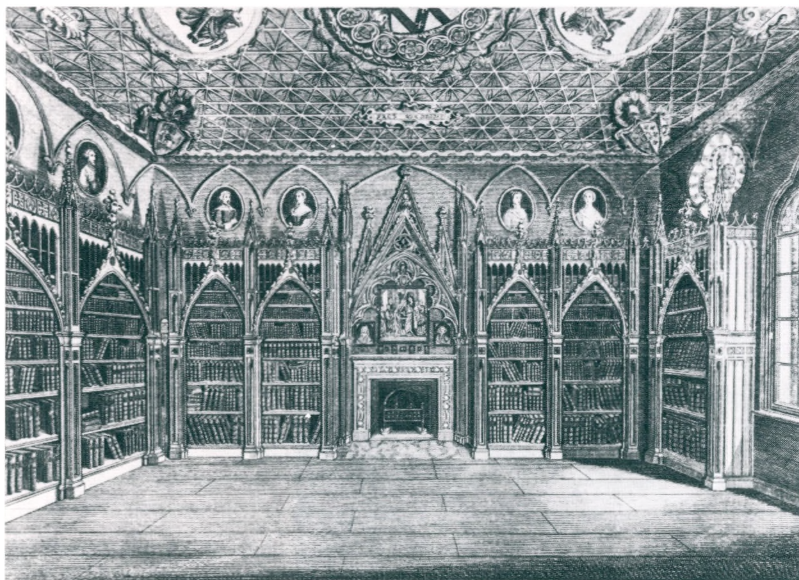
Svajonės ir fantazijos

Jau pačiu savo vardu romantikai pripažino, jog žavisi Viduramžiais. Senieji meilės ir nuotykių romanai, išpeikti pernelyg drovios Samuelio Richardsono romano *Pamela* (1740) herojės kaip esą „sumanyti veikiau tam, kad kurstytų vaizduotę, o ne teiktų žinių sveikam protui", tapo galingu simboliu tiems, kurie siekė atmesti taisykles bei skonį ir pakeisti juos išradingumu ir entuziazmu. Gotikos fantazija ir spalvingos iliuminuotų rankraščių bei senosios tapybos naivybės, atrodo, kaip tik ir teikė tokį atsipalaidavimą dailei.

Atgijęs susidomėjimas gotikos pasauliu šiek tiek primena didėjantį dėmesį kitoms praeities ar tolimų kraštų – Graikijos arba Rytų – kultūroms. Tačiau tas domėjimasis buvo ryškiai etninio pobūdžio; manoma, jog dėl šios priežasties



70 BERTHÉLEMY *Paryžiaus atkovojimas iš anglų* 1787



71 CHUTE *Stroberi Hilo* (Strawberry Hill) *biblioteka* 1754

Viduramžiais visada labiau buvo domimasi Šiaurės Europoje. Jau apie XVIII a. vidurį amžinąjį antikvaro troškimą pažinti Viduramžių palikimą papildė malonumas, patiriamas tam palikimui žadinant jausmus ir vaizduotę.

Kai negalėdavo gauti medžiagos, ankstyvieji gotikos gerbėjai buvo mielai pasirengę pasitelkti vaizduotę. Nė nereikėjo, kad tariami griuvėsiai, kuriuos jie pastatydavo natūralesniuose peizažinių parkų plotuose, tokie kaip Sandersono Millerio pilis Heglyje (*Hagley*) (apie 1754), būtų labai jau panašūs į tikrus. Iš tiesų, žinojimas, jog tai išmonė, galėjo kelti netgi didesnį susidomėjimą.

Kaip tik šitokia dvasia ketvirtas garsaus Britanijos ministro pirmininko sūnus diletantas Horace'as Walpole'as 1748 m. pradėjo gotikiniu stiliumi įrenginėti Stroberi Hilą (*Strawberry Hill*), savo vilą Tvikenheme (*Twickenham*). Tai buvo drąsus mostas, kadangi parko asimetriją ir vaizdingumą jis perkėlė į gyvenamąsias patalpas. Su vis didėjančiu entuziazmu jis pats ir grupė patarėjų diletantų pavertė namus tikra Viduramžių pilimi. Dirbant vis didėjo ir autentiškų detalių troškimas. Pavyzdžiui, bibliotekoje, įrengtoje 1754 m., knygų spintų forma buvo kruopščiai nukopijuota nuo vieno Vestminsterio abatijos antkapio.

Tačiau kad ir kokia aikštinga mums atrodo šiandien Walpole'o gotika, ji tenkino amžininkus tokios gotikos mėgėjus, ir jo namai tapo tikru turistų masalu. Nenuostabu ir tai, kad sugebėjimas suteikti žemišką pavidalą vaizduotės



72 BLAKE *Angelai, sergstintys Kristaus kapą* apie 1806

sukurtoms idėjoms padėjo jam atgaivinti nuotykių romaną literatūroje. Walpole'o *Otranto pilis* (*Castle of Otranto,* 1765), ankstyviausias iš „gotikinių“ romanų, prasideda nepaaiškinamu šarvinės pirštinės pasirodymu – tai, kaip jis pareiškė, buvo įkvėpta sapno. O jo tvirtinimas, ginant iracionalius dalykus, neva šiuolaikiniame romane „didžiosios fantazijos galias varžo stiprus prisirišimas prie paprasto gyvenimo“, kaip sumanus atsakymas galėjo būti skirtas Pamelai, aštriai kritikavusiai romaną.

Šia veikla Walpole'as tarsi numatė romantikų siekimą patirti naujų pojūčių, nors jis pats tai darė daug linksmiau. Jis neturėjo tokio tragedijos jausmo kaip
26 Williamas Beckfordas. Beckfordas pralenks jį tiek rūmų Fonthile (*Fonthill*) vaizdingumu, tiek savo knygos *Vathek* (1782) kraštutinumais. Iš tikrųjų jis nepriartėjo ir prie įžvalgų, būdingų kai kuriems vėlesniems gotikiniams romanams, tokiems kaip meistriškas Mary Shelley *Frankenšteinas (Frankenstein),* tyrinėjantis nuo normos nukrypusią asmenybę.



73 INGRES *Panelė Rivière* 1806

Graikai ir gotika

Susižavėjimas fantazija praturtino ir to meto tapybą Viduramžių temomis – pavyzdys gali būti Westo *Bayard'o mirtis* (1772) arba prancūzų dailininko Jeano Simono Berthélemy (1743–1811) *Paryžiaus atkovojimas iš anglų*. Šiedu pa- 70
veikslai atkuria riterių ir nuotykių amžių, bet domėjimasis Viduramžių meno stiliais juose paviršutiniškas.

Iš tikrųjų būtent graikų meno entuziastai ir buvo pirmieji, reagavę į tokį archajinį gotikos bruožą. 1787 m. atvykęs į Romą studijuoti, Johnas Flaxmanas susitiko tokius mokovus kaip Humbertas de Superville'is ir Williamas Youngas Ottley's, kurie buvo pradėję dokumentuoti italų Viduramžių meną. Garsieji jo paties *Eskizai* savo žaviu eklektizmu rodo šių ryšių rezultatus: graikų vazos 5
piešinys pagyvinamas laisvai plaukiančiomis gotikinėmis linijomis.

Jo bičiulis Williamas Blake'as, kuris, galimas daiktas, pirmasis paskatino Flaxmaną pasukti šia linkme, netrukus ims žiūrėti į gotiką daug rimčiau (*žr.* p. 80). Jį patraukė gotikos „dvasingumas", ir akivaizdžiausiai Viduramžių formas jis

72 atkurs specifiškai krikščioniškų temų paveiksluose, pavyzdžiui, *Angelai, sergstintys Kristaus kapą* iš serijos, kurią nutapė Thomui Buttsui. Tas puikus ritmas, sklindantis nuo arka suglaustų tobulai simetriškų angelų sparnų, visiškai išvaduoja šį piešinį iš graikų meno polinkio į antropocentrizmą. Šis piešinys yra tarsi kažkoks virpantis dieviškas hieroglifas.

Blake'as gotiką suprato ypatingai; jo požiūris į religinę jos prasmę gali būti palygintas tik su vokiečių romantikų požiūriu (*žr.* p. 106). Kitose šalyse dailininkai, kuriems patiko senovė, priartėjo prie Flaxmano pozicijos. Prancūzijoje Davido studijos „primityvai" reiškė simpatijas Šiaurės Europos kultūrai, o kiti šio meistro mokiniai, ypač Ingres'as, Girodet, Richard'as ir Granet, neslėpė susižavėjimo Viduramžių metodais. Iš tikrųjų, kai Jeanas Augustas Dominique'as Ingres'as (1780–1867) 1806 m. parodai Paryžiaus Salone pateikė imperatoriaus Napoleono portretą ir tris Rivière'ų šeimos portretus, jis buvo kritikų visiškai pasmerktas už „gotiškumą".

Blake'as reagavo į gotikinį meną kaip ir dera jautriasieliui mistikui, o štai Ingres'as sugebėjo surasti jame būdų subtiliam erotiškumui perteikti.

73 Niekur kitur jis taip subtiliai nepanaudojo šio metodo kaip panelės Rivière portrete. Penkiolikos metų mergaitė stovi paprasta poza, pasisukusi trimis ketvirčiais po arka išlenktu rėmu, kaip kokia šventoji. Jos nekaltybę pabrėžia tyras baltos suknelės tonas, skaidrus gamtovaizdis fone. Tačiau to peizažo šaltumas sukelia blogą nuojautą, nuvilnijančią per visą paveikslą. Ankstyvas pavasaris, ir ji prabunda taip pat, kaip ką tik sužaliavę medžiai. Jos lūpos jau putlios, šaižiai išryškintos garstyčių geltonumo pirštinės, o iš minkšto vilnijančio gulbių pūkų boa nujaučiamas besiskleidžiantis moteriškumas. Tam nebuvo lemta išsipildyti, nes panelė Rivière mirė dar tais pačiais metais.

Nepaisant išpuolių prieš Ingres'o stilių, šis žavus ir pasisekimą turintis jaunas dailininkas 1801 m., būdamas dvidešimt vienerių metų ir jau dukart nutapęs Napoleono portretą, laimėjo Romos premiją. Jis iš tikrųjų sekė mada. Reakcija, prasidėjusi po teroro, sužadino visuotinį tradicijos ilgesį. Šią nuotaiką pakurstė iš tremties sugrįžęs įžymus rašytojas Chateaubriand'as, išleidęs veikalą *Krikščionybės dvasia* (*Le Génie du christianisme*, 1802), aistringą maldavimą reabilituoti tikėjimą istorija, sunaikintą respublikos idėjų. Kaip tik šį jausmą deramai įvertino Napoleonas 1801 m., kai susitaikė su popiežiumi ir Prancūzijoje vėl pripažino krikščionybę oficialia religija. Pasityčiodamas iš „tikrų svajotojų, kurie mano, jog iš senos monarchijos galima padaryti respubliką", po trejų metų jis pats su didingomis iškilmėmis Paryžiaus Dievo Motinos katedroje vainikavosi archajišku imperatoriaus titulu. Napoleonas neparodė jokio nepasitenkinimo, kai 1806 m. Ingres'as nutapė jį „gotikine" technika, kuri kritikams

priminė Van Eycką, ir žynio poza, kurią jie manė esant labiau tinkamą *le bon roi* [gerajam karaliui] Dagobert'ui pavaizduoti.

Napoleono atsigręžimas į senovę buvo sąmoningas, bet menininkai, kurie į tą kreipimąsi atsiliepė, su Viduramžių menu susidūrė gana atsitiktinai. Laimingas atsitiktinumas, kad Prancūzijos paminklų muziejus, kurį 1790 m. įkūrė Nacionalinis susirinkimas ir kuriame turėjo būti laikomi iš bažnyčių pagrobti meno kūriniai, buvo patikėtas Alexandre'ui Lenoirui. Kaip tik šis mokytas ir lakios vaizduotės menininkas, sugrupavęs meno kūrinius pagal chronologiją ir tipus, sukūrė pavyzdinį Naujųjų laikų muziejų. Vienas lankytojas anglas, pastorius Williamas Shepherdas, pastebėjo, kad „blausi patalpų prietema nuteikia

74 RICHARD *Liudvikas IX, pagerbiantis savo motiną* 1808



pamaldžiai žiūrėti į gulinčias Viduramžių šventųjų ir karių figūras, teikia šiam
grubokam menui įdomumo, kurio šiaip jam trūksta“, o „daug puikesni Pranciš-
kaus I ir Liudviko XIV laikų kūriniai“ buvę eksponuojami „šviesiose salėse, kur
geriau matomos jų grožybės“. Blausi Lenoiro sukurta prieblanda, nuteikianti pa-
74 maldumui, taip pat primena atmosferą, tvyrančią Fleury Richard’o (1777–1852)
teminiuose ir Ingres’o draugo François Mariuso Granet vienuolynų paveiksluose.

Lenoiro skulptūrų rinkinį netrukus papildė daug didingesnis projektas – vi-
suomenei tapo prieinami karališkieji rinkiniai Luvre. Galiausiai jis tapo Napo-
leono muziejumi ir nepaprastai praturtėjo prisiplėštų kūrinių, kuriuos impera-
torius parsigabeno iš savo kampanijų. Be abejo, labiausiai čionai traukė nuosta-
būs Renesanso ir Antikos šedevrai – tai Vatikano lobiai, Raphaelio *Kristaus*
2 *atsimainymas* ir helenistinė skulptūrinė grupė *Laokoonas.* Tačiau čia buvo ir
vertingų ankstyvojo italų ir šiaurės šalių meno pavyzdžių, be kitų, ir centrinės
Van Eycko *Mistinio Avinėlio pagarbinimo* lentos. Pamatęs šį rinkinį, Friedri-
chas Schlegelis pasijuto įkvėptas savo tautiečiams vokiečiams skelbti apie „krikš-
čioniškojo“ meno privalumus žurnale *Europa* (*žr.* p. 110); jis taip pat tapo pirmi-
niu šaltiniu Ingres’ui ir jo visiems kolegoms iki 1816 m., kai buvo išsklaidytas.

Tuo metu besirandantis žavėjimasis Viduramžiais labiausiai jaučiamas švel-
niame Fleury Richard’o intymume. Savo mene, remdamasis iliuminuotais
rankraščiais, olandų interjerais ir Lenoiro muziejaus paminklais, epizodus iš
Prancūzijos istorijos jis perteikė paprasta retorika ir naiviai žavėdamasis istorine
74 detale. Tokie paveikslai kaip *Liudvikas IX, pagerbiantis savo motiną* buvo pa-
lankiai priimti ir ekscentriškame Napoleono dvare, o daugelį jų, taip pat ir šį
paveikslą, įsigijo imperatorienė Žozefina. Pats Ingres’as retkarčiais tapydavo
etiudus – jų stilių Théophile’is Gautier vėliau pavadins *trubadūrų stiliumi*, –
tačiau Viduramžių meno įtaka jam ne tokia akivaizdi. Jam niekada neteko spręsti
konflikto tarp graikų ir Viduramžių stiliaus, nes būtent nuolatinė įtampa tarp
nesutaikomų pradų – paprastumo ir perdėjimo, proto tyrumo ir nesuvaržytų
jausmų – yra vienas iš Ingres’o meno amžino žavesio šaltinių.

Tautinis charakteris ir dievobaimingumas

Apie XIX a. pirmąjį dešimtmetį Viduramžių meną imta vėl vertinti visoje Europoje. Tačiau sistemingai jis buvo gaivinamas tik vokiečių menininkų – grupės jaunų studentų, 1809 m. Vienos akademijoje susibūrusių į Šv. Luko broliją ir užsibrėžusių pažadinti „Tikėjimo amžiaus“ dvasią ir savo mene, ir gyvenime.

Šio sąjūdžio priežastis nulėmė ne tiek tai, kad nariai buvo labai gerai susipažinę su Viduramžių menu, kiek pažiūros į jį, kurių laikėsi vokiečių romantikai rašytojai ir kritikai. Idėją, jog menas yra kūrėjo charakterio išraiška, jau buvo

pabrėžę „Audros ir veržimosi" rašytojai. Iš tiesų, šiuo pagrindu vokiečiai dar anksčiau ėmė ginti gotiką – paminėtina Goethe's esė *Apie vokiečių architektūrą* (1773), skirta Strasbūro (*Strasbourg*) katedrai. Kaip ir jo amžininkai rašytojai Anglijoje – beje, taip pat neteisingai, – Goethe manė, kad gotika pirmiausia atsiradusi jo šalyje. Tačiau ši prielaida tol netapo pakankamai reikšminga, kol, praėjus daugiau nei dešimčiai metų, jo bičiulis Gottfriedas Herderis nesukūrė tautinio charakterio idėjos veikale *Laiškai žmonijos pažangai* (1793–1797). Čia Herderis įrodinėjo, jog tautos, kaip ir individai, turi „charakterį". Kaip koks didelis augalas, per laiką charakteris „išsiskleidžia", išryškėja tie bruožai, kurių užuomazgų jau būta jam gimstant. Šiai įgimto tautinio tapatumo idėjai Vokietijoje buvo lemta tapti pirmąja pakopa tragiškame kelyje, tačiau paties Herderio pažiūros buvo audringas kvietimas būti tolerantiškiems. Jis nematė priežasties, kodėl indėnas turėtų būti verčiamas pamėgdžioti europiečius, ar, tiesą sakant, kodėl šių laikų europietis turėtų varžytis su senovės graikais.

Jau Winckelmannas buvo teigęs ryšio tarp meno ir tautinio tapatumo idėją, kai aptarė aukščiausias graikų meno ypatybes, bet jį labiau domino vyraujančios socialinės ir klimato sąlygos nei koks nors įgimtas „graikiškumas". Tačiau vokiečių romantikams, Herderio doktrinos paveldėtojams, vokiečių dvasia buvo gyvybinga, ir ją kaip tik ypatingai ir išreiškė gotikinė architektūra bei „senasis vokiečių menas". Labai panašiai iš literatūros žanrų buvo sureikšminta pasaka ir baladė, o iš muzikos tapo populiari *Lied* – daina.

Šitokį požiūrį skatino tas faktas, jog vėlyvuosius Viduramžius iš tikrųjų galima laikyti savotišku vokiečių aukso amžiumi, nes tai buvo laikai, kai Vokietija, būdama Šventosios Romos imperijos dalis, buvo gana vieninga, kol prasidėjo politinio, religinio ir kultūrinio irimo amžiai, nulėmę vėlesnę suirutę. Tai buvo ir vokiečių meno aukščiausio pakilimo laikai, nes kaip tik tada suvešėjo Albrechto Dürerio genijus.

Įsitikinę, jog didis menas yra visuotinės didybės išraiška, romantikai manė, kad, Wilhelmo Wackenroderio žodžiais tariant, Dürerio tapyba teisingai atvaizdavo „garbingą vokiečių charakterio rimtį ir stiprybę, atsispindinčią ne tik jų veiduose ir išorės bruožuose, bet ir jų dvasios gelmėse". Grįždami prie grubių formų ir kliaudamiesi įkyriu natūralizmu, jie tikėjosi atgaivinti sunykusį vokiečių tautinį charakterį, kad jis dar kartą suklestėtų. Wackenroderis, liguistas ir jausmingas jaunuolis, mirė 1798 m., būdamas dvidešimt penkerių metų, išleidęs tik vienintelį ploną tomelį. Tačiau jo *Meną mėgstančio vienuolio širdies išliejimai* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797) labiau nei koks kitas veikalas žadino Viduramžių ilgesį. Iš tikrųjų, tai visiems gerai žinoma vokiečių Romantizmo istorijų pradžia.



75 OVERBECK *Franz Pforr* 1811

Nors Wackenroderio knygos kulminacija yra skyrius, kuriame giriamas „mūsų garbusis protėvis Albertas Düreris“, jis nebuvo didesnis šovinistas už Herderį; kitas didysis jo knygos herojus buvo „dieviškasis Raphaelis“. Jis įrodinėjo, jog Düreris buvo menininkas, kuriam pavyko išsiugdyti asmeninius privalumus, užuot stengusis varžytis su tais, kurie jam buvo svetimi: „Jis nebuvo sukurtas idealiai ir kilniai Raphaelio ramybei. Jis jautė pasitenkinimą, vaizduodamas žmones tokius, kokie jį supo; ir jam tai puikiai pavyko“.

Kaip tik Wackenroderio knygos nuostata, o ne informacija, paimta iš įprastų šaltinių, padarė poveikį. Šis įsitikinimas nebuvo susijęs vien su tautiniais motyvais, o labiau priminė religinį garbinimą. Wackenroderis teigė, kad nėra stilių hierarchijos, o tik teisinga savasties raiška. Tačiau visi meno kūriniai susiję, nes jie esą ditirambai Kūrėjui: „Meną galima laikyti žmogaus jausmo žiedu. Iš skirtingų žemės kraštų amžina formų įvairove jis kyla į Dangų, mūsų Tėvo link“.

Jausmo išaukštinimu, sapnų pomėgiu, o svarbiausia – savo požiūriu į meną kaip į religinį aktą Wackenroderis priartėjo, kaip pareiškė Crabbas Robinso-

nas, prie Williamo Blake'o požiūrio. Tačiau tarp jų yra esminis skirtumas: kai Blake'as kalba apie regėjimą, Wackenroderis kalba apie dievobaimingumą. Wackenroderio pasaulis yra romus, jis tiki saviraiška, bet jis – ne revoliucionierius.

Šis nuotaikos pokytis kaip tik ir skiria didvyrišką Blake'o kartos nepriklausomybę nuo Viduramžių gaivintojų, besiilginčių tų laikų visuomenės. Taip akcentas pasislinko nuo individo prie tautos charakterio, o kovojančio genijaus įvaizdį pakeitė menininko amatininko, išlaikančio ramią darną su jį supančiu pasauliu, samprata. Būtent poreikis turėti palankią aplinką ir buvo Šv. Luko brolijos įkūrimo priežastis. Ir nors brolijos nariams taip ir nepavyko įgyvendinti visų savo svajonių, jie bent jau galėjo jomis pasidalyti, kaip tada, kai vienas jų vadų – Friedrichas Overbeckas (1789–1869) pavaizdavo savo draugą Franzą 75
Pforrą „tokioje aplinkoje, kurioje jis tikriausiai pasijustų esąs laimingiausias". Pforras sėdi prie gotikinio lango, apsirengęs viduramžiškais drabužiais. Šalia jo tupi katė, kurios romi poza atsikartoja jaunos mergaitės, romiai mezgančios ir skaitančios kambaryje už jo, pozoje. Už lango matosi pasakiškas miestas, nusidriekiantis iki jūros. Visiškai galima patikėti, jog tai to jaunuolio portretas, kuris pareiškė: „Jaučiu, kad esu netinkamas neramiam, dideliam gyvenimui. Visus mano norus patenkina mažas kambarėlis, mano molbertas, keletas draugų ir egzistencijai būtiniausi daiktai. Turiu tau prisipažinti, jog norėčiau ko nors pasiekti mene, bet šitai geriausiai padaroma gyvenant ramiai, atsiskyrus nuo pasaulio".

Krikščioniškasis Romantizmas

Tą dešimtmetį tarp Wackenroderio mirties ir Šv. Luko brolijos susikūrimo Viduramžių atgimimas Vokietijoje įgavo epidemijos mastą. Wackenroderio draugas Ludwigas Tieckas prikėlė praeitį keliuose populiariuose romanuose ir pjesėse, kaip antai *Franco Šternbaldo klajonės* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798), romane apie menininko, mitinio Dürerio mokinio, gyvenimą. Dvasingesnis buvo Novaliso požiūris, kurio *Krikščionybė arba Europa* (*Die Christenheit oder Europa*, 1799) vaizdavo Europos viziją – Europos, kurią suvienija krikščioniškas tikėjimas ir kuri patiria harmonijos tarp Bažnyčios ir Valstybės palaimą, o jas įkūnija popiežius ir Šventosios Romos imperatorius. Šis veikalas, panašiai kaip Chateaubriand'o *Krikščionybės dvasia*, kvietė grįžti prie tradicijos. Napoleonas, kurio prisitaikėliška parama Viduramžių gaivintojams greitai nuvylė Chateaubriand'ą, vokiečių Viduramžių gerbėjams tapo tikru Antikristu, ypač kai 1806 m. užgrobė Vokietijos teritoriją. Nuo to laiko juos imta tapatinti su vokiečių tautiniu sąjūdžiu, kurio kulminacija buvo 1814 m. išsivaduojamasis karas.

Tokie įvykiai skatino atgimimą, kurį teoriškai pagrindė kritiko Friedricho Schlegelio teiginiai. Atkaklus Viduramžių meno ir krikščionių religijos gynimas (Schlegelis atsivertė į katalikybę 1808 m.) atrodo kaip koks tų laikų, kai jis sveikino Romantizmo „pažangią universalią poeziją" (*žr.* p. 9), atsižadėjimas. Bet tai buvo ir bandymas išsaugoti kažką vertinga iš tų didžiojo entuziazmo laikų, kurie po Novaliso mirties 1801 m. niekada nebegrįžo.

Schlegelis ne tik susistemino atgimimo teiginius, jis dar ir aptarė, tik daug specifiškesnėmis sąvokomis nei Wackenroderis, ankstyvąjį Italijos ir Šiaurės meną ir jo reikšmę šių laikų tapytojui. O pamatęs Napoleono muziejų 1802 m., suprato, jog čia glūdi tas dvasinis šaltinis, kurio ieškojo. Su jam būdingu fanatizmu Schlegelis žurnale *Europa* skelbė ilgą „Tapybos iš Paryžiaus ir Nyderlandų aprašymų" (1802–1804) seriją.

Pradėjęs teiginiu „Man ypač priimtinas ankstesniųjų, krikščionių tapytojų stilius", toliau giria juos už aiškumą ir paprastumą: „Jokių netvarkingų žmonių būrių, tik kelios pavienės figūros... griežtos formos ryškių ir tikslių kontūrų; nėra šviesokaitos nei purvo, niūrumo nei šešėlio, tik tyri santykiai ir gausybė spalvų".

Šitoks apibrėžtumas atrodo esąs labai tolimas romantinei mistikai. Tačiau Schlegelis išsaugo mistikos elementą, savo ankstesnę meilę neapibrėžtumui ir begalybei apibūdindamas statišku mistiniu įvaizdžiu: „Hieroglifas, dieviškumo simbolis – štai kas turi būti kiekvienas vertingas paveikslas". Būtent šios savybės ir trūksta graikų menui, kuris, nepaisant jo paprastumo, vaizduoja tik „organinės formos tobulumą".

Friedrichas Schlegelis, jo brolis Augustas Wilhelmas ir Ludwigas Tieckas buvo dideli polemikos mėgėjai. Ir savo vis tolimesnių kelionių metu šie buvusieji *Athenaeum* būrelio nariai įdiegė pataisytą „krikščioniškojo" romantizmo doktriną visoje Vokietijoje: Berlyne, Frankfurte, Heidelberge, Drezdene ir Vienoje. Pasirodo, visur atsirasdavo „senovės germanų" ir religinio meno rinkinių, kurių ankstyviausieji buvo brolių Sulpizų ir Melchioro Boisserée Kelne. Jų amžininkų tapytojų, atsiliepusių į brolių Schlegelių pamokymus, kūrybai beviltiškai trūksta Viduramžių dvasios. Galbūt kaip tik Friedricho Schlegelio persergėjimas, kad jie turėtų „kopijuoti tik „primityvų" privalumus, o ne jų trūkumus" – „nualintas rankas, egiptietišką stovėseną, siaurus prigludusius drabužius, rėžiančias spalvas, įkypas akis ar piešinio klaidas", – skatino juos palikti visa nepaliesta, išskyrus paviršines akademijose išmoktas detales.

Nėra abejonės, jog toks nereikšmingas žingsnelis, žengtas Gottliebo Schicko
76 (1776–1816), kurį matome *Nojaus aukoje*, A.W. Schlegeliui ir poniai de Staël
pasirodė itin tinkama sintezė, kai jie pamatė šį paveikslą 1805 m. parodoje



76 SCHICK *Nojaus auka* 1805

Romos Panteone. Schickas labai nutolo nuo Davido meno, pas kurį mokėsi Paryžiuje, bet jis iš esmės priartėjo prie brandžiojo Renesanso, savo kelyje trumpam stabtelėjęs ties Poussinu. Tačiau negalima buvo suabejoti jo gerais ketinimais, kuriuos Schlegelis apibūdino kaip „atsidavimą, kurio visiškai nebėra šiuolaikinėje tapyboje". Tai paveikslas apie dievobaimingumą ne tik dėl to, kad figūros panašios į aktorius gyvajame paveiksle, bet ir dėl temos: vaizduojama akimirka, kai Dievas pakartojo savo pažadą žmogui, parodydamas didį gamtos hieroglifą – vaivorykštę.

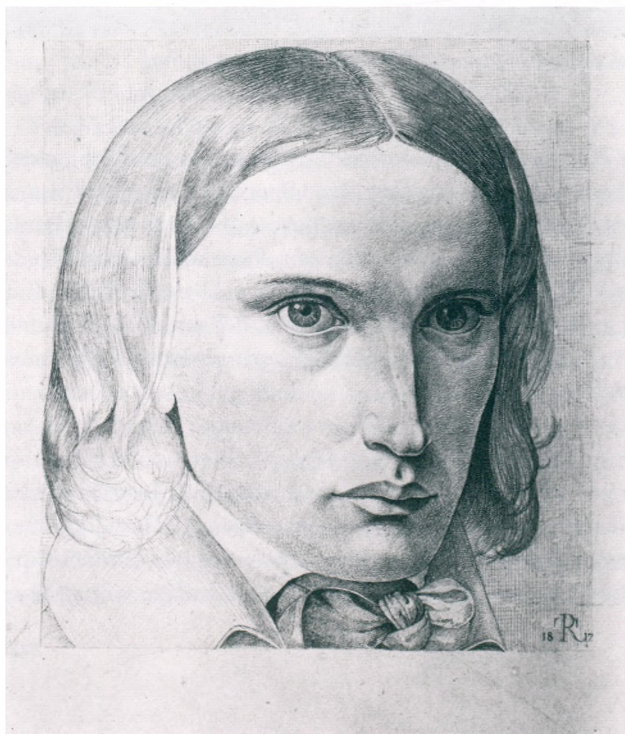
Šv. Luko brolija

Tik Šv. Luko brolija ėmė žūtbūtinai varžytis su „primityvais". Jau vien už šias varžybas brolijos nariai užsitarnautų svarbią vietą bet kurioje XIX a. atgimimo istorijoje. Šie Vienos dailės akademijos studentai gal ir nebuvo pirmieji, tapę atskalūnų grupe, metusia iššūkį oficialiesiems mokymo metodams ir normoms;

atrodo, jog tokia garbė priklauso prancūzų „primityvams" (*žr.* p. 104). Bet, nėra abejonės, jie buvo pirmieji, atsiskyrimą įtvirtinę kaip alternatyvų gyvenimo būdą. Brolijos narių susidomėjimas praeities dvasia buvo toks didelis, jog kas tik išgalėjo, 1810 m. keliavo į Romą, krikščioniškojo meno šventovę, ten įsikurdavo apleistame Šv. Izidoriaus vienuolyne ir gyvendavo atsiskyrę kaip vienuoliai, užsiauginę ilgus plaukus ir apsirengę senoviniais drabužiais.

Juos įkvėpdavo žmogus, kurį jie vadino „vadu", – Franzas Pforras (1788–1812). Karšta jo draugystė su Friedrichu Overbecku (1789–1869), kuris taps žinomas kaip šios grupelės „dvasininkas", bus paženklinta tuo, jog per jų pirmojo susitikimo metines, 1809 m. liepos 10 d., įkurta brolija. (Kiti keturi įkūrėjai ir nariai, kaip atrodo, daugiausia buvo tik „priedėliai".) Pforro mirtis 1812 m., kai jam buvo dvidešimt ketveri, pagreitino šios bendruomenės žlugimą. Tik grupelei iširus, likusius brolijos narius ir jų sekėjus smalsūs Romos gyventojai praminė nazarėnais. Šiuo vardu jie sugrįžo į Vokietiją, užkariavo oficialųjį jos meno pasaulį ir pusę amžiaus viešpatavo religiniame Europos mene.

Netrukus po Pforro mirties nazarėnų veikloje prasidėjo emocinis nuosmukis. Gal net vado paveikslai ne visada galėjo palaikyti stebuklo jausmą, nes stebuklas pirmiausia priklauso nuo tyros ir nuoširdžios naivumo pajautos.



77 REHBENITZ
Autoportretas
1817



78 PFORR *Sulamita ir Marija* 1812

Nors Pforro paveikslų motyvai dažniausiai neoriginalūs, jo maniera lengvai atpažįstama. Joks kitas paveikslas taip aiškiai neatskleidžia asmeninės jo meno prigimties kaip *Sulamita ir Marija*. Ši alegorija apie jo draugystę su Overbecku 78
(vardai paimti iš paties Pforro parašytos „legendos“) buvo ir jo gyvenimo, ir jo meninės karjeros kulminacija. Sukurtas kaip asmeninis religinis diptikas, kurio viršuje pavaizduotas šv. Jonas evangelistas, paveikslas simbolizuoja skirtingus šių dviejų menininkų charakterius ir likimus. Kairėje pusėje – Overbecko idealas – rafaeliška Sulamita, sėdinti ramybe dvelkiančiame sode; dešinėje – Pforro Marija šukuojasi pritemdytame kambaryje, primenančiame Dürerio pavaizduotąjį šv. Jeronimo graviūroje; aliuzija į tai, kad brolijos nariai ramųjį Overbecką paprastai vadindavo savo Raphaeliu, o aistringąjį Pforrą – Düreriu. Toks vaizdas turėjo sužadinti amžinąjį Šiaurės ilgesį ir ramųjį Pietų pasitenkinimą.

Asmeniškesne prasme paveikslas reiškė, jog Overbeckas, kurį matome įeinant į Sulamitos sodą, savo svajonę įgyvendins, o Pforras, tuo metu mirtinas ligonis, jos neįgyvendins. Nepaisant šios tragiškos gaidos (kurią dar labiau pabrėžia skirtingi abiejų pusių tonai), paveikslas atskleidžia beveik vaikišką meilę paprastoms formoms ir ryškioms spalvoms bei susižavėjimą natūralios šviesos magija. Šie abu pasauliai – vidinis ir išorinis – pavaizduoti įsijautus į detalę ir individualybę, kurią Pforras vadino „apibrėžtu charakteriu", ir atskleidžia, kaip smarkiai jo naivumo idealas buvo susijęs su neoklasikų grynosios formos paieškomis.

Kaip matyti iš Pforro kūrybos, nazarėnų technika geriausiai tiko tiems, kam tapyba vis dar reiškė tikrąjį apreiškimą. Tai buvo jaunuolio menas, ir, nors tikrieji brolijos nariai netrukus tos technikos atsisakė, kiti jauni menininkai įkvėpimo gaudavo iš jos, nes šios tapybos idealai tapo žinomi visoje Vokietijoje. Kruopšti piešimo technika, atsisakius piešimo anglimi lengviems šešėliams išgauti (juos pakeitė grakščių linijų tinklas), įgalino net menkesnius talentus kaip Theodoras Rehbenitzas (1791–1861) kartkartėmis nemažai pasiekti. Kai šis
77 dailininkas, ką tik susipažinęs su nazarėnais, tapė autoportretą, beveik fanatiškai uoliai pavaizdavo kiekvieną galvos detalę ir niuansą. Tapydamas pasiekė tokio hiperrealizmo, kai tai, kas pažįstama, staiga tampa bauginančiu apreiškimu, o smulkiausias bruoželis įgauna begalybės žymių.

Monumentalusis menas

Labai sukrėstas Pforro mirties, Overbeckas visus metus nieko netapė. Tada padėjo tikėjimas (1813 m. jis atsivertė į katalikybę) ir pamažu jis vėl ėmė kurti. Jis gyveno iki 1869 m. ir tapo, kaip sakė Puginas, „krikščionių dailininkų kunigaikščiu", katalikiškojo atgimimo tapybos idealų reiškėju.

Nazarėnų kūryba taip pat pasuko pasaulietiškesne linkme, veikiama Peterio Corneliuso (1783–1867), prisidėjusio prie grupės 1812 m. Apie Viduramžių atgimimą jis jau žinojo iš savo gimtojo Reino krašto pažįstamų brolių Boisserée. Iš tikrųjų jis jau buvo pradėjęs groteskinių diureriškų iliustracijų seriją
79 neseniai išleistai Goethe's *Fausto* I daliai. Jos nelabai patiko Goethe'i, kurį taip sutrikdė tokios jaunų dailininkų užmačios, jog po kelerių metų, 1817 m., jis įtikino kolegą menininką J.H. Meyerį parašyti žurnalui *Kunst und Alterthum* (*Menas ir senovė*) straipsnį, kritikuojantį „Naująjį vokiečių religinį patriotinį meną". Tačiau dėl Corneliuso jam nebuvo ko nerimauti, nes nuvykęs į Romą, šis dailininkas netrukus sugrįžo prie savo jaunystės akademinės mokyklos įgūdžių ir ėmė kurti savitai suprasta griežta brandžiojo Renesanso maniera. Labiau nei kas kitas jis prisidėjo prie to, kad nazarėnų tapyba nuo naivumo pasuko didaktiškumo link. Tai jis 1816 m. įtikino Jacobą Bartholdi'į, neseniai paskirtą



79 CORNELIUS *Faustas ir Mefistofelis ant Brokeno kalno* apie 1811

Prūsijos generalinį konsulą Romoje, užsakyti jo rezidencijos priėmimų kambariui freskas, vaizduojančias Juozapo istoriją. Su jiems būdingu išdidumu nazarėnai dailininkai Corneliusas, Overbeckas, Schadowas ir Veitas, ėmęsi šio darbo, atkakliai siekė išmokti griežtos ir archajiškos grynosios freskos technikos, ir
80 jiems pavyko tobulai tą padaryti. Overbecko kūriniuose, ypač freskoje *Juozapas parduodamas izmaelitams*, vis dar jaučiami Šv. Luko brolijos atgarsiai. Kita vertus, pagrindinė Corneliuso freska tema *Juozapą atpažįsta jo broliai* sukurta tradicine klasikine maniera, su pagrindinio dramatinio įvykio dalyviais ir minia žiūrovų, išrikiuotų griežta tvarka tarsi frize.

Kaip tik šita serija išgarsino nazarėnus tarptautiniu mastu, nors skaitant tokias pastabas kaip anglų tapytojo Charleso Locko Eastlake'o, jog „jie sukilnino stilių, iš žiūrovo atimdami galią kritikuoti atlikimą“, imi stebėtis, ar jie nėra giriami už jų ketinimus tiek pat, kiek ir už laimėjimus. Šiaip ar taip, bet nazarėnus imta samdyti didelėms freskoms tapyti. Vokietijoje jų dievobaimingas, taurus ir labai tradicinis menas atrodė esąs puikus propagandos įrankis reakcingoms vyriausybėms, atėjusioms į valdžią išvijus Napoleoną.

Pirmasis vokiečių monarchas, būtent dėl to įvertinęs nazarėnus, buvo Bavarijos karalius Liudvikas I, kuris dar kaip sosto įpėdinis 1819 m. atvyko į Romą ir parsikvietė Corneliusą į Miuncheną tapyti freskų naujuose visuomeniniuose pastatuose, statomuose jo įsakymu. Liudvikas buvo tvirtai nutaręs savo sostinę paversti „meno miestu“, ir siekdamas tarptautinio prestižo, ir norėdamas savo pavaldinius laikyti sočius bei klusnius. Amžininkams atrodė, jog jis to pasiekė, ir užsieniečiai negalėdavo atsistebėti ne tik prabangiais muziejais, bažnyčiomis ir rūmais, bet ir tuo, kaip valstiečiai iš freskų, vaizduojančių Wittelsbachų dinastijos žygdarbius, savo vaikus mokė tautos istorijos. Nepaisant viso šito, Liudvikas buvo vienas iš tų monarchų, kurių valdžia gyvavo tik iki XIX a. 5-ojo dešimtmečio.

Miunchene Corneliusas praleido dvidešimt nelengvų metų, ir per tą laiką pamažu žlugo jo svajonės nutapyti didelius religinius ciklus, nes pirmiausia jis buvo pasamdytas ištapyti muziejus, paskui jam buvo leista ištapyti tik Šv. Liudviko bažnyčios apsidę – tos pačios bažnyčios, kurioje jis troško įgyvendinti savo planą. Liudvikui greitai nusibodo asketiškas šio meistro stilius. Jam labiau patiko Corneliuso mokiniai, kurie, nepaisant griežto mokymo, buvo linkę tapyti jausmingai ir bravūriškai, o šito nazarėnai vengė. Pagaliau 1840 m. Corneliusas priėmė Prūsijos karaliaus kvietimą atvykti į Berlyną ir ištapyti *Campo Santo* – Prūsijos karalių šeimos mauzoliejų. Tačiau per dešimtį metų, kol šis užsakymas buvo vykdomas, projektas paseno dėl politinių permainų po 1848 m. sukilimo.



80 OVERBECK *Juozapas parduodamas izmaelitams* 1816

Paskutinė Corneliuso nesėkmė bandant nutapyti savo didįjį ciklą gali atrodyti tragiška. Tačiau tragiškesnis yra jo negalėjimas suvokti savo paties galimybių kurti dramatiškus dalykus – tai aiškiai matyti iš jo ankstyvųjų kūrinių – *Fausto* iliustracijų. Tik retkarčiais kokioje nors temoje vaizduotės galia prasiveržia pro jo schematišką aranžuotę, pavyzdžiui, viename iš Berlyno *Campo Santo* projektų – eskize *Keturi Apokalipsės raiteliai.* Čia Corneliusą taip užval- 82
dęs figūrų sąmyšis ir panika, dangaus raiteliams keršijant žmonijai, jog jis vos begali perteikti skirtingus judesius su jam įprasta simetrija. Tiesa, kad šiame piešinyje nedaug tos gotikinės Dürerio medžio raižinių fantazijos, kuria akivaizdžiai remtasi, tačiau jo, kaip didelės freskos projekto, retorika galinga ir įtaigi.

Net tada, kai Corneliuso tapyba mažiausiai įtikinama, ji išsiskiria grafiniu piešiniu. Nazarėnų grafika buvo apskritai gyvesnė nei jų tapyba. Todėl nenuostabu, jog jie taip puikiai iliustravo knygas. Corneliuso iliustruotas *Faustas* buvo



81 RETHEL Iliustracija *Nibelungų giesmei* 1840

82 CORNELIUS *Keturi Apokalipsės raiteliai* 1845

vienas iš tų daugelio tomų, kur susidomėjimas senove neužgožė vaizduotės. Litografija, išrasta bavaro Aloiso Senefelderio, tuo metu naudota Vokietijoje, pirmiausia siekiant pamėgdžioti laisvą ir sudėtingą „senovės vokiečių" kaligrafiją. Dürerio pieštų *Imperatoriaus Maksimilijono maldaknygės* pakraščių iliustracijų kopija (1808), padaryta Strixnerio, pradėjo visą seriją baladžių knygų su fantastiškais puslapių apvadais. Tačiau vis labiau plintant medžio raižinių madai, vokiečiai sukūrė pačius puikiausius šio žanro pavyzdžius. 1840 m. *Nibelungų*
81 *giesmės* leidimas, iliustruotas Diuseldorfo dailininkų E. Bendemanno, J. Hubnerio ir Alfredo Rethelio, tiesiogiai seka XVI a. medžio raižinių stiliumi. Rethelis sukūrė piešinius, kurie tapo įkvėpimo šaltiniu anglų Meno ir amatų sąjūdžiui.

Įtakos užsienyje

Nazarėnai pirmiausia darė poveikį amžininkams savo gerais ketinimais. Jie sudomino tuos, kurie nerimą keliančioms socialinėms ir ekonominėms XIX a. permainoms kaip priešpriešą kėlė tikėjimo ir nekaltybės įvaizdį. Tokiems atgi-



mimo šalininkams sugrįžti prie „primityvų“ sąlygiškumų buvo ir teologinė, ir estetinė problema; mat Overbeckas ir jo sekėjai atsikratė visokio pagoniško sugedimo, tokio kaip putai angelams vaizduoti, kurie atsirado religiniame vėlyvojo Renesanso ir Baroko mene.

Kaip tik nazarėnų įtaka skatino laikytis griežtų normų XIX a. bažnytiniame mene. Net Ingres'as atsisakė savo įprastinio dviprasmiškumo, tapydamas užsakymą *Kristus, įteikiantis raktus šv. Petrui* Monti Švč. Trejybės bažnyčiai (*SS. Trinità dei Monti*) Romoje, o jo mokiniai, pavyzdžiui, Hippolyte'as Flandrinas, 83
aktyviai prisidėjo prie bažnyčių puošimo, laikydamiesi visų „primityvų“ sąlygiškumų.

Nazarėnų dailė buvo tokia pat veiksminga ir politinės didaktikos požiūriu. Tai, kas buvo kuriama Miunchene, darė didžiulį įspūdį atsakingiems už visuomeninių pastatų išpuošimą kitur. Kai 1840 m. Anglijoje buvo nuspręsta naujuosiuose Parlamento rūmuose nutapyti freskas alegorinėmis ir istorinėmis temomis, tai ir buvo padaryta be galo žavintis teutonų menu. Po to keletą metų



83 FLANDRIN *Mergelių procesija*

daugybė dailininkų, ketinančių tapyti istorinėmis temomis, keliaudavo į Miuncheną mokytis sienų tapybos technikos ir to švento simetrinio piešimo būdo, kurį tapytojas prerafaelitas Holmanas Huntas su panieka vadino „vokiškąja kompozicijos pusiausvyra“.

Kad ir kokių didingų ketinimų ir kad ir kokiu sveiku teoriniu pagrindu, menas įtikina ne argumentais, bet tuo, ką akis regi; ir XIX a. tapybos meistriškumo norma išliko vaizdavimo tikslumas. Iš tiesų, Viduramžių atgimimo propaguotojai visada teigė, jog „primityvai“ tiesos laikėsi labiau nei vėlesnės kartos, kurių regėjimą aptemdė sąlygiškumai ir tuščias meistriškumo demonstravimas. Tačiau jie negalėjo paneigti, kad šios vėlesnės kartos taip pat padarė konkrečią pažangą interpretuojant gamtos reiškinius, pavyzdžiui, perspektyvos ir anatomijos srity, o jų troškimas ištaisyti ankstesniojo meno „klaidas“, išsaugojant jo „tiesas“, per dažnai baigdavosi mandagiu ir beprasmiu kompromisu.

Architektūra ir Viduramžių atgimimas

Sąjūdis, siekiant atgaivinti Viduramžius, vyko ne tik tapyboje, bet ir architektūroje. Raida panaši: nuo spalvingų Berthélemy'o ir Walpole'io kartos asociacijų pereita prie aiškių tautinių ir religinių interesų atspindėjimo apie 1800 m. ir pagaliau imta domėtis funkcionalizmu XIX a. 5-ąjį dešimtmetį.

Išmonė ir netaisyklingumas, būdingi pradžioje, slėpė vaizdingumo idėją. XVIII a. pabaigoje apsigyventi fantastiškoje aplinkoje tapo gana madinga, palaikant grynai komercinį bendradarbiavimą, – kaip kad 1795–1802 m. parkų



84 NASH Luskūmo (*Luscombe*) rūmai, Devonas, pradėta 1799

kūrėjas Humphrey's Reptonas (1752–1818) ir architektas Johnas Nashas (1752–1835). Abu specializavosi populiarindami tai, kas iracionalu. Reptonas, per visą karjerą suplanavęs per keturis šimtus dvarų, kūrė įspūdingus, kartu ir gerai sutvarkytus natūralius parkus, o Nashas projektavo namus, pasižymėjusius nepaprastu ekscentriškumu, tačiau vis vien patogius, koks anaiptol nebuvo Fonthilas* (*Fonthill*). Tai, pavyzdžiui, Luskūmo (*Luscombe*) rūmai Devone, 84
pastatyti bankininkui Charlesui Hoare'ui, kurių statmeniškojo stiliaus langai siekia žemę, kad veranda būtų šviesi ir erdvi. Aštuonkampiuose rūmų fligeliuose – erdvūs kambariai, o ne drėgnos salės ir laiptų šuliniai, ir apskritai statinys primena vilos dydžio pilį. Nashas taip pat sėkmingai kūrė ir netaisyklingais stiliais, kurie priminė utopijas, nutolusias laike ir erdvėje. Tokį liguistą skonį, kokį turėjo princas regentas, pats žymiausias Nasho globėjas, žadindavo keistas orientalizmas, būdingas atnaujintam Braitono paviljonui (1815–1821).

Nashas pirmiausia buvo fasadų planuotojas, ir šis jo sugebėjimas geriausiai atsiskleidė meistriškose klasikinėse Regento parko (*Regent's Park*) terasose. Gotika jam buvo priemonė siekiant ypatingo efekto, tačiau visoje kūryboje jis teikė reikšmės apšvietimui ir netikėtumui, o tai rodo, jog savybes, pastebėtas Viduramžių mene, imta taikyti ir plačiau.

* Fonthilas (*Fonthill*) – rašytojo Williamo Beckfordo ekscentriški rūmai, pastatyti gotikiniu stiliumi. (Vert. past.)

Graikų ir gotikos ryšys tapybos srityje dviprasmiškas, tačiau nemažiau dviprasmiškas ir architektūroje, nes abu šie menai vienodai buvo laikomi natūraliais ir archetipiniais. Kūrimo mitas, kuriuo remiantis iš naujo buvo įvertinta graikų architektūra, priklauso prancūzų rašytojui abatui Laugier. *Esė apie architektūrą* (1753) jis teigė, jog graikų dorėninis stilius vis dar buvęs tiesiogiai susijęs su pačiu pirmuoju statinių tipu – paprasta, primityvia trobele su paprasčiausiais stulpais, laikančiais skersinius arba durų bei langų sąramas. Šiuo požiūriu mitas atrodo panašus į mitą apie gotiką, nes XVIII a. buvo plačiai paplitusi nuomonė, jog gotikinė arka buvusi sukurta nusižiūrėjus į formą, kurią sudaro dvi susipynusios greta augančių medžių šakos. Tačiau nors abu šie mitai kalba apie graikų architektūros ir gotikos „natūralumą", iš tiesų jie byloja apie labai skirtingus dalykus. Graikų architektūros natūralumas yra loginės dedukcijos rezultatas, ieškant pagrindinio modulio statiniui. Gotikoje – tai formų, kurias iš tikrųjų galima surasti gamtoje, pamėgdžiojimas. Niekas geriau už Blake'ą negalėjo paaiškinti skirtumo tarp graikų formos – kaip „matematinės" ir gotikinės – kaip „gyvos".

Tačiau net supriešinus loginius pagrindus, kuriais paremtas graikų architektūros ir gotikos natūralumas, vis tiek buvo praktiškai įvertintos abiejų architektūrų savybės. Net Laugier drįso prisipažinti, jog jį žavi gotikos didingumas ir šviesos efektai, ir pasiūlė statant bažnyčias šiuos gotikos efektus derinti su graikų konstrukcija. Tokios sintezės bandė pasiekti Soufflot, statydamas Paryžiaus Šv. Genovaitės bažnyčią, dabartinį Panteoną. Retkarčiais architektai, pavyzdžiui, Boullée ir Johnas Soane'as, susidomėdavo gotika, ir tai matyti ne iš jų kuriamų formų, bet iš to, kaip jie suplanuodavo ir pastatydavo statinius. Soane'as (1753–1837), subtiliausias tos kartos anglų architektas, nuolat su panieka atsiliepdavo apie grynai puošybinius savo varžovo Nasho polinkius. Nors jo paties eklektinis klasicizmas yra vientisas ir apgalvotas, šio stiliaus poveikis vis dar priklausė nuo tam tikros nuotaikos sužadinimo, ir todėl, kaip nurodė seras Joshua Summersonas, Soane'as rėmęsis gotika. Anglijos banko
85 arba Lordo kanclerio teismo rūmų Vestminsteryje interjeruose jis panaudojo romėnų pirties apšvietimą iš viršaus, bet formos masyvumą ir apšvietimą skaido žibintų angos, pakibusios arkos ir grakštūs kontūrai, kuriantys sudėtingą ir lengvą atmosferą, visiškai nežinomą klasikinei Antikai. Soane'ą nepaprastai žavėjo sero Johno Vanbrugh drąsūs „nevaržomos fantazijos polėkiai". Vanbrugh buvo didysis Wreno* įpėdinis, ne tik priartinęs anglų architektūrą prie

* Christopheris Wrenas (1632–1723) – anglų klasicizmo atstovas, savo statinių formas derinęs prie peizažo ir miesto aplinkos. (Vert. past.)



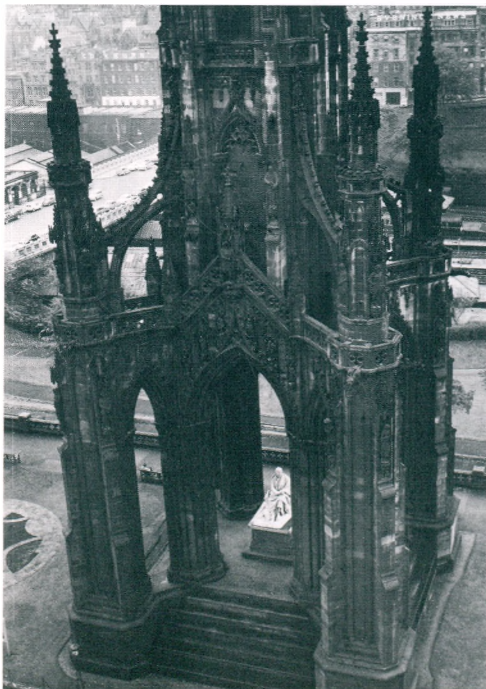
85 SOANE Lordo kanclerio teismo rūmai, Vestminsteris 1823



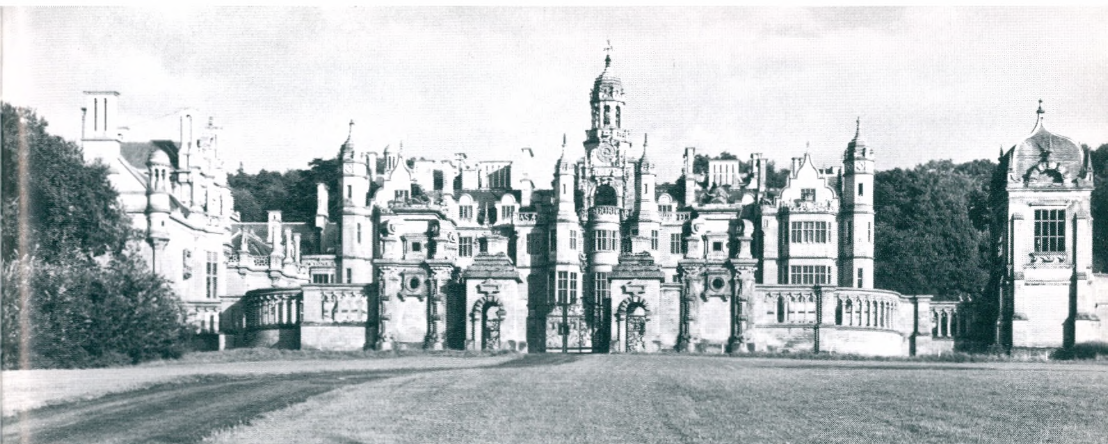
86 SCHINCKEL *Paminklo karalienei Luizai etiudas* 1810

nesaikingojo Europos baroko, bet ir susižavėjęs fantastiškuoju gotiškumu. Vanbrugh sukūrė pilies fasadą savo paties namams Grinviče (*Greenwich*, 1717), o Soane'as pasimėgavo kai kuriais nežalingais gotikos malonumais savo namuose Londone, Linkolns In Filds (*Lincoln's Inn Fields*) rajone, pasistatęs viduramžišką „vienuolio celę" ir ėmęs vaidinti jos mistinį gyventoją *padre Giovanni*.

Etninis susidomėjimas Viduramžiais, virtęs tautiniais sąjūdžiais žemyno šalyse Napoleono karų ir valdymo laikotarpiu, buvo taip pat glaudžiai susijęs su gotikine architektūra kaip ir su „primityvų" tapyba. Chateaubriand'o veikale *Krikščionybės dvasia* (1802) gerokai daugiau rašoma apie architektūrą. Chateaubriand'ui gotika asociavosi ne tik su dvasingumu, bet ir su Prancūzijos praeitimi. Vokietijoje gotika buvo neatsiejama nuo tautinio išsivadavimo sąjūdžio, ir didysis Berlyno architektas neoklasicistas Karlas Friedrichas Schinkelis (1781–1841) prancūzų okupacijos metais ėmė projektuoti gotikinius pastatus bei tapyti juos savo peizažuose; jis sukūrė tokius neįgyvendintus projektus kaip karalienės Luizos mauzoliejus. Schinkelio požiūris į gotiką – jog ji „vaizduoja kažką idealų ir taip sulieja simbolį ir tikrovę" – visiškai atitinka krikščioniškųjų romantikų mąstymą. Tačiau tapęs Prūsijos darbų departamento vyriausiuoju architektu, po 1815 m. jis vėl grįžo prie radikalaus klasicizmo, tiesa, kelios baž-



87 KEMP Paminklas Walteriui Scottui, Edinburgas 1836



88 SALVIN Harlekstono (*Harlaxton*) rotušė, Linkolnšyras (*Lincolnshire*) 1835

nyčios buvo išimtis. Galbūt Schinkelis jautė, jog gotikinio idealizmo laikas Vokietijoje pasibaigė, gęstant išsivadavimo sąjūdžiui. Šiaip ar taip, gotikai, pastatytai šiuo laikotarpiu, labiausiai trūko įkvėpimo. „Rundbogen", arba „apvaliosios arkos", stilius buvo priimtas gana nenuoširdžiai, bet kaip tautinis, nors dauguma to meto statinių, pavyzdžiui, Friedricho Gärtnerio projektuota Šv. Liudviko bažnyčia Miunchene, tiek pat susiję su italų Renesansu kaip ir su bet kokiu vietinio romaniškojo stiliaus variantu. Kaip ir nazarėnų freskos, dažnai tapytos šiuose pastatuose, pastatai suapvalintomis arkomis simbolizavo svajonės apie Viduramžius virtimą schematiška tradicija.

Kita vertus, Britanijoje vis labiau buvo domimasi gotika kaip savu tautiniu stiliumi. Galimas dalykas, jog tai paskatino ir nepaprastai populiarūs sero Walterio Scotto Viduramžių ciklo romanai. Šis rašytojas 1812 m. pavertė savo namus Abotsforde (*Abbotsford*) tikra gotikinių relikvijų saugykla, ir pats buvo atitinkamai įamžintas nuostabioje koplyčioje Edinburge 1836 m., kurią supro- 87
jektavo G.M. Kempas. Bent jau šio laikotarpio gotika pasižymėjo tuo pačiu susižavėjimu kiek dirbtine istorine detale, kaip matyti Scotto romanuose. Be abejonės, įsitikinimas, jog Elzbietos laikai – anglų aukso amžius, buvo akstinas ano meto stilių drauge su gotika pripažinti tautiniu. Šiuo stiliumi dažnai būdavo perstatomi „Jaunosios Anglijos" torių žemvaldžių, siekusių atgaivinti Elzbietos epochą, namai kaime. Būtent šitokiai visuomenei ir kūrė džentelmenas architektas Anthony's Salvinas (1799–1881) tokias istorines fantazijas kaip Har- 88
lekstono (*Harlaxton*) rotušė Linkolnšyre (*Lincolnshire*).

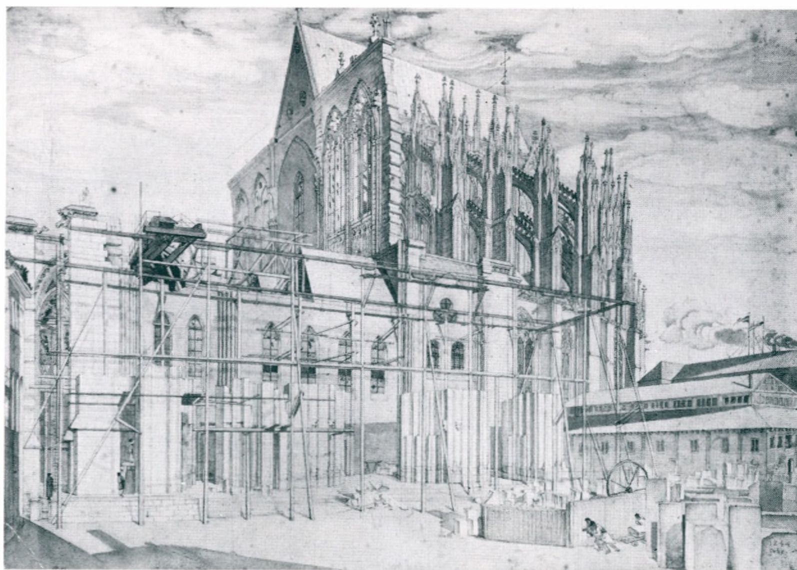
Tačiau svarbiausias įvykis, įtvirtinant tautinius stilius, neabejotinai buvo naujųjų Parlamento rūmų konkursas, paskelbtas 1834 m., sudegus seniesiems.



89 CHARLES BARRY Parlamento rūmai 1840–1864

Konkurso taisyklėse visiškai aiškiai buvo pasakyta, jog šis pastatas, skirtas svar-
89 biausiajai iš visų Britanijos institucijų, turįs būti pastatytas tautiniu – arba gotikiniu, arba Elzbietos laikų – stiliumi. Sero Charleso Barry'o suprojektuotasis, be abejonės, atitiko tuos reikalavimus, nors tik todėl, kad jis pasamdė gotikos specialistą Puginą sukurti pastato detales.

Statinys – Romantizmo laikotarpio, gotika čia panaudota tik tai dvasiai atkurti. Pats Puginas su jam būdingu įkarščiu teigė, kad pastatas „grynai graikiškas", ir jis iš dalies buvo teisus, nes gotikos detalės pritaikytos klasikinės simetrijos projektui ir taisyklingai suskaidytam fasadui. Kad šis projektas yra ir vaizdingumo sąjūdžio šedevras, didele dalimi priklauso nuo laimingai susiklosčiusių aplinkybių, nes kad ir kaip Barry's taisyklingai suprojektavo fasadą nuo upės, jis turėjo priderinti kitas pastato puses prie senosios Vestminsterio salės, kurios ašis nevisai sutapo. Detalėms pasirinktas gotikinis statmeniškasis stilius savo sudėtingu mirgančiu paviršiumi kaip tik ir pabrėžė judėjimą. Puginas dirbo labai atsidėjęs, bet tas stilius ilgainiui jam įgriso, ir jį vis labiau ėmė žavėti funkciniai gotikos aspektai.



90 RAMBOUX *Kelno katedros statyba* 1844

Kūrybiška archeologija

Tai, kad Barry's pakvietė specialistą kurti detalių Parlamento rūmams, yra įrodymas, jog vis rimčiau imta žiūrėti į gotiką. Jeigu būtų priklausęs ankstesnei kartai, šis klasikos išauklėtas architektas, kaip Soane'as arba Nashas, būtų pabandęs kurti gotikiniu stiliumi, ir jam būtų nieko neišėję; nors vargu ar kam kitam būtų geriau pasisekę. Tačiau dabar iš daugelio garsių archeologų ir antikvarų publikacijų žmonės sužinojo, kokie sudėtingi ir specifiniai yra įvairūs gotikos stiliai. Johno Brittono veikalas *Didžiosios Britanijos senosios katedros* (1814–1835) supažindino, kaip atrodė didieji Britanijos Viduramžių paminklai, o Johno Carterio *Senoji Anglijos architektūra* (1798 ir 1807) ir Thomo Rickmano *Bandymas išskirti anglų architektūros stilius* (1817) nustatė istorinę stilių seką. Rickmano knyga iš tikrųjų buvo tokia populiari, jog vargu ar net šiandien būtų galima kaip nors pakeisti jo skirstymą į ankstyvąjį anglų, dekoracinį ir statmeniškąjį stilius.

Žemyno šalyse tautinis domėjimasis gotika paskatino savarankiškus tyrinėjimus. Vokietijoje, atradus nebaigtos Kelno katedros dalies planus, buvo imtasi didžiausio architektūrinės rekonstrukcijos žygio XIX šimtmetį. Ši rekonstrukcija, kuriai buvo didžiai atsidavęs ir kurią rėmė Sulpizas Boisserée, sužadino net 90

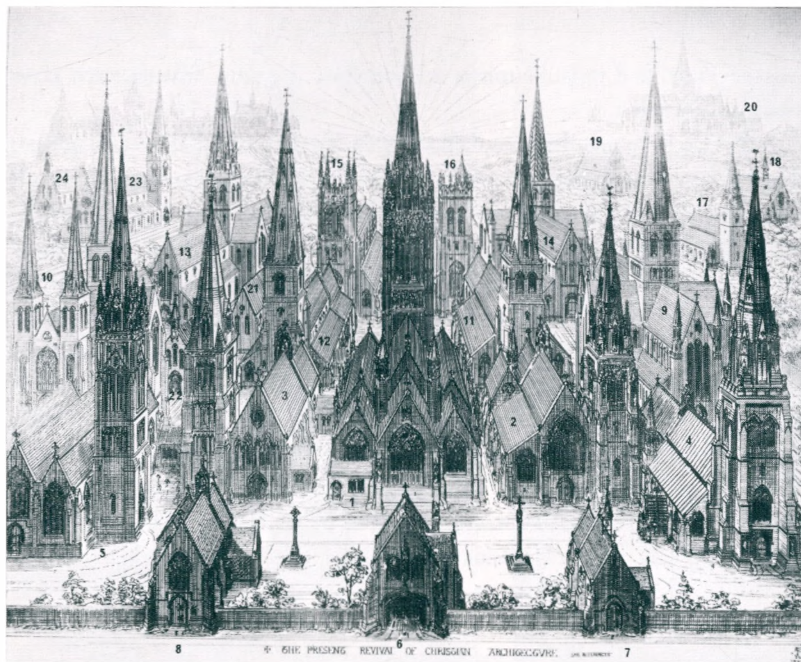
Goethe's susidomėjimą. Atstatinėti imta 1824 m., darbus tęsė trys architektų kartos, kol užbaigė.

Iš pradžių katedros atstatymas buvo prilygintas Vokietijos atgimimui, ir galbūt tai ir palaikė susidomėjimą projektu tokį ilgą laiką. Maždaug tuo metu, kai 1880 m. katedra buvo užbaigta, suvienyta ir Vokietija.

Prancūzijoje gotikos atgimimas paliko pėdsaką daugiausia dėl kūrybiškos archeologijos. Katalikų rašytojai, pavyzdžiui, Charles'is Forbesas de Montalembert'as, energingai palaikė gotikinį stilių, tačiau dauguma neogotikinių bažnyčių buvo pastatyta be vaizduotės. Subtiliausias šio sąjūdžio prancūzų architektas Eugène'as Viollet-le-Ducas (1814–1879) daugiausiai pastangų skyrė restauracijoms. Rezultatai, kurių jis pasiekė restauruodamas Šventąją koplyčią (*Sainte Chapelle*) ir Paryžiaus Dievo Motinos katedrą, atskleidžia tokį jo jausmingumą, kad nublanksta dauguma to laikotarpio restauracijų. Net tada, kai ką nors
91 pristatydavo, kaip kapitulos namus prie Dievo Motinos katedros, sugebėdavo paryškinti pastato vaizdingumą ir fantaziją, išvengdamas pastebimos nedermės su pirminiu statiniu.



91 VIOLLET-LE-DUC
Kapitulos namai prie Dievo Motinos katedos, Paryžius 1847



92 PUGIN *Krikščioniškosios architektūros atgimimo apologijos* frontispisas 1841

A.W.N. Puginas ir funkcionalizmas

Atrodo, jog Augustus Welby's Northmore'as Puginas (1812–1852) išsamesnių žinių apie gotiką bei jos moralinį ir loginį pagrindą įgijo daugiausia prancūzų rašytojų dėka. Turint omenyje jo kilmę – jis buvo prancūzų emigranto sūnus – šis potraukis atrodo visai natūralus, o jį dar paskatino atsivertimas į katalikybę
1835 m. Pugino *Kontrastai*, sukurti 1836 m., visai kitaip nušviečia visą anglų 8, 9
gotikos atgimimą. Kad ir kokios neaiškios asociacijos tarp gotikinės religijos ar tautiškumo buvo kilusios anksčiau, dabar Puginas nedviprasmiškai prilygino meninį stilių visuomenės moraliniam būviui. Jis iš tikrųjų laikė graikų stilių pagonybės įrankiu, o to stiliaus taikymą bažnyčioms – nuodėme. Jo religijos samprata buvo tokia maniakiška, jog jis manė, kad tuometinės britų visuomenės blogybės radosi dėl protestantizmo, o ne dėl pramonės revoliucijos. Kaip nazarėnai, kuriais jis nepaprastai žavėjosi, savo namus Puginas pavertė uždaru katalikų pasauliu ir net dėvėjo viduramžiškus drabužius. Nė Corneliusas nebūtų prilygęs jam savo beribe energija ir nesuvaldomu fanatizmu; atrodo beveik

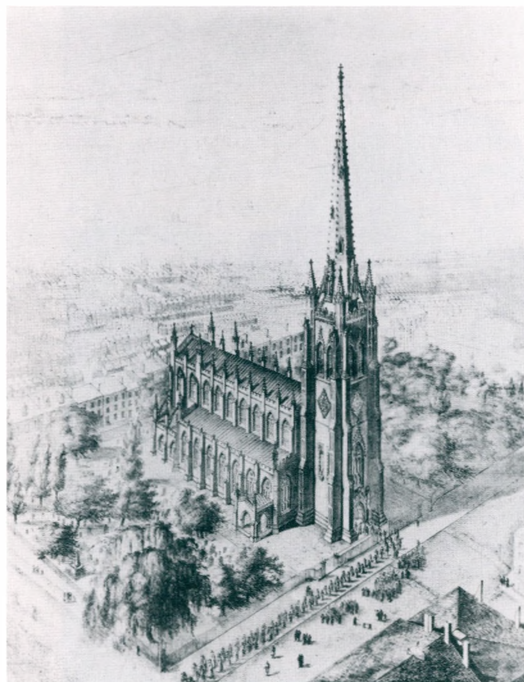
neišvengiama, kad jo laukė mirtis nuo nervinio išsekimo, sulaukus vos keturiasdešimties metų.

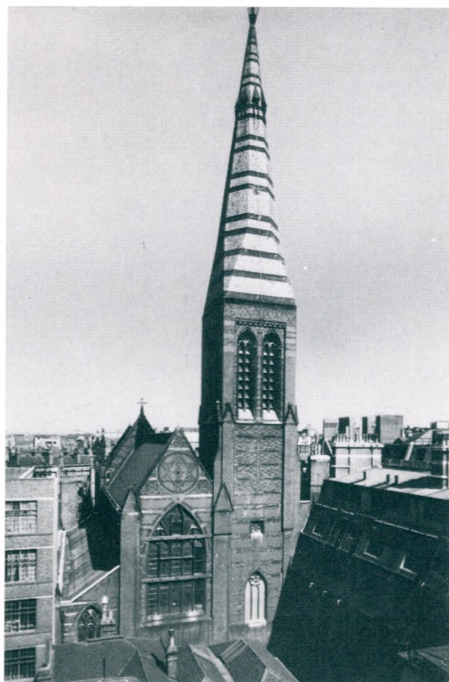
Visą savo gyvenimą Puginas dirbo prie Parlamento rūmų vėlyvosios gotikos detalių, bet jo asmeninėje kūryboje išryškėjo poslinkis nuo statmeniškojo stiliaus (klestėjusio 1350–1500 m.) prie dekoracinio (klestėjusio 1250–1350 m.) ir nuo emocinių bei dvasinių gotikos savybių prie jos struktūrinio tikslingumo. Šitaip Puginas nužymėjo tą atgimimo stadiją, kuriai jis vargu ar priklausė. Jis vis dar galėjo reikšti romantinį mistinį požiūrį į Viduramžius savo puikiuose poleminiuose raštuose ir raižiniuose, bet jo pastatai buvo kas kita. Jie nepana-
92 šūs į tą didingą, švytintį ansamblį, apie kurį jis rašė *Krikščioniškosios architektūros atgimimo apologijoje* (1841), – tai nuosaikios, istoriškai nepriekaištingos, tačiau nuobodžios rekonstrukcijos.

Tik paskelbtose paskaitose, kurias Puginas skaitė katalikų seminarijoje Oskote (*Oscott*), *Tikrieji bokštinės, arba krikščioniškosios, architektūros principai* (1841), Puginas geriausiai atsiskleidė kaip funkcionalistas, nes čia jis vadovavosi praktiniu protu, o ne pietetu. Jis pateikė nenuginčijamas priežastis, kodėl Anglijoje statybos reikalavimus atitinka gotika, pabrėžė jos konstrukcijos logiką ir puošybos reikalingumą, kad statinio forma būtų išryškinta, o ne paslėpta. Pirmiausia jis pabrėžė, jog planuojant turi būti vadovaujamasi ne estetikos madomis, bet naudos principu. Jis teigė, kad „pastato išorinis ir vidinis vaizdas turi pailiustruoti ir atitikti tikslą, kuriam jis suprojektuotas".

Šis veikalas buvo parašytas kaip išpuolis prieš vaizdingumą ir prieš klasikinę simetriją, nes jis vienodai nekentė dirbtinių neograikiškųjų fasadų ir „pilių" stiliaus. Jo kvietimas kurti funkcionalius projektus netrukus buvo išgirstas ir nekatalikiškoje aplinkoje. Anglikonų oficialiosios bažnyčios Ekleziologinė draugija ėmė panašiai traktuoti gotiką. Kai draugijos žurnalas *Ekleziologas* paskelbė, jog „tikrasis vaizdingumas randasi iš griežčiausio naudingumo", tai buvo laidotuvių varpas tam sąjūdžiui, kurio esmė buvo žadinti jausmus ir svajonę.

Be abejo, todėl, kad šie principai struktūros požiūriu buvo pagrįsti, anglų gotika padarė milžinišką poveikį visai Europai ir angliškai kalbančiam pasau-
93 liui. Pavyzdžiui, Richardo Upjohno Švč. Trejybės bažnyčia Niujorke (1846) rodo, kaip greitai *Ekleziologo* idėjos paplito Naujajame pasaulyje. Anglijoje nau-
94 jąją estetiką geriausiai išreiškia Williamo Butterfieldo (1814–1900) Visų Šventųjų bažnyčia Margaretės gatvėje. Ši bažnyčia tapo tikru pavyzdžiu ekleziologams. Vargu ar įmanoma geriau panaudoti netaisyklingą formą, kai reikėjo įsprausti dvasininkų namus, mokyklą ir bažnyčią į mažą sklypelį Londono centre. Tikslingas net besistiebiančio į viršų bokšto aukštis.





93 UPJOHN Švč. Trejybės bažnyčia Niujorke 1846

94 BUTTERFIELD Visų Šventųjų bažnyčia Margaretės gatvėje, Londonas 1849–1859

Sprendžiant iš visko, „aukščiausias amžiaus vidurio statinys Londono padangėje“ turėjo vesti tikinčiuosius (arba vilioti nusidėjėlius?) į bažnyčią per tirštas miesto nešvarumų krūvas. Ir vargu ar galėjo kas būti mažiau nežemiška nei šios bažnyčios „struktūrinė polichromija“ – rėžiančios sodriai raudonos ir skalūno pilkumo spalvos plytos, iš kurių ji buvo pastatyta.

Tais pačiais metais, kai Butterfieldas logiškai užbaigė bažnytinės gotikos atnaujinimą, talentingas ir gal kiek fanatiškas jaunas kritikas Johnas Ruskinas išleido veikalą *Septynios architektūros lempos* (1849), pirmąjį iš savo veikalų apie architektūrą, kurie gotikos atgimimui turėjo suteikti gilią moralinę ir socialinę prasmę ir platinti gotiką gyvenamųjų namų architektūros srityje. Sekdamas Puginu, Ruskinas įtaigiai retoriniu stiliumi pabrėžė gotikos praktiškumą; jo raštais imta sekti tarptautiniu mastu. Jo pažiūrų svarbą apibendrino didysis gotikos istorikas Paulas Franklis, kuris paaiškino, jam pritardamas, kad Ruskinas „rekomendavo gotiką kaip racionalų stilių, ir tai buvo gera rekomendacija; Romantizmo laikotarpiu gotika turėjo daug šalininkų, nes ji buvo iracionali“.

Transcendentiniai peizažai

Peizažo statusas

XIX a. pradžioje peizažinė tapyba, anksčiau laikyta „mažesniuoju“ žanru, tapo pagrindine meninės raiškos forma. Joks kitas tapybos žanras taip svariai neprisidėjo prie tų esminių pakitimų mene, kurie įvyko tame amžiuje. Paradoksalu, jog dailininkai, nuolat tiesiogiai tyrinėdami gamtą, stebėdami atmosferą ir apšvietimą, pamažu nutolo nuo deskripcinės tapybos ir ėmė perteikinėti regimuosius įspūdžius. Šios raidos kulminacija buvo abstrakčiojo meno iškilimas prieš pat Pirmąjį pasaulinį karą.

Kaip tik Romantizmo dailininkai pirmieji ėmė įrodinėti didžiulę peizažo svarbą. Kai 1802 m. Philippas Otto Runge sušuko „viskas tampa labiau oriška ir lengva nei anksčiau,... viskas veržiasi į peizažą“, atrodė, kad jis pranašauja vyraujančią amžiaus temą. Šią tendenciją savo kūryba – nuo pirmųjų tikslių topografinių akvarelių iki miglotų užuominų paskutinėse aliejinėse drobėse – reiškė Turneris.

Taigi romantinis peizažas nurodė naują kryptį, bet ir pats susidūrė su tradiciškesne šio žanro ribotumų problema. Dailės akademijų teoretikai, argumentuodami, kodėl peizažinę tapybą vertina menkiau už tapybą istorinėmis temomis, teigė, jog ji negalinti perteikti taurinančių įvykių ar idėjų. Buvo žavimasi tuo, kaip Tizianas ir Poussinas pasitelkė gamtą klasikinei, religinei ar alegorinei temai. Manyta, kad didieji XVII a. olandų dailininkai, kruopščiai tapę kokią nors paprastą vietovę, teikė ne daugiau kaip lengvą pramogą.

Sunku rasti XIX a. pradžios tapytoją, kuris nebūtų tvirtinęs, kad ir peizažas turi svarbų „turinį“; net Constable'is kalbėjo apie peizažo „moralinį jausmą“. Buvo ginčijamasi, ar vaizduoti gamtos formas savaime gali būti svarbu. Constable'is ir kiti didieji jo kartos peizažistai pritarė tokiam teiginiui, tai tapo jų kūrybos pagrindu.



95 RICHTER *Arfininko sugrįžimas* 1825

Žmogus ir gamta

Tas teiginys buvo tiesiog iššūkis požiūriui, jog gamta, lyginant su žmogumi, yra viršesnė klasicizmo peizaže. Drezdeno dailininkas Adrianas Ludwigas Richteris (1803–1884), atlapaširdis kaip ir jo žavios baladžių ir pasakų iliustracijos, už kurias jis dabar ir teprisimenamas, be abejonės, tai suprato kaip romantikų požiūrį į peizažą, kai, studijuodamas Romoje, 1824 m. įrašė savo dienoraštyje: „Pirmąkart išdrįsiu išeiti į romantišką erdvę, kur vienodai viešpatauja žmogus ir gamta, vienas kitam suteikdami prasmės ir svarbos".

Arfininko sugrįžimas yra geras šio požiūrio pavyzdys. Ir arfininkas, ir gam- 95
tovaizdis dvelkia rudeniška nuotaika, tačiau sunku pasakyti, ar vyrauja žmogaus, ar gamtos tema. Žmonės, kurių drabužiai, kaip ir kraštovaizdis, rausvai rudos ir žalios spalvos, be abejo, vyrauja priekiniame plane, tačiau jie nėra ryškesni už kruopščiai nutapytą augalų ir medžių lapiją. Be to, pačios savaime šios

dvi figūros nėra paveikslo tema – veikiau jų kelionė, kaip sakė Richteris, papildo gamtovaizdį, kylantį aukštyn nykių viršukalnių ir pilies už jų link.

Richterio deklaruojamame romantiniame požiūryje išryškėjo esminė problema: kokiu mastu negyvoji gamta gali atskleisti mintis ir jausmus, kiek ji gali atitrūkti nuo įprastų Vakarų menui – bent jau nuo Homero laikų – gamtos įvaizdžių, atspindinčių žmogaus veiksmus. Neatsitiktinai tos kartos atstovai, susidomėję gamtovaizdžio išraiškos galimybėmis, pripažino jutimo sampratą, radikaliai pakeitusią filosofiją. Veikaluose *Grynojo proto kritika* ir *Praktinio proto kritika* Immanuelis Kantas atkreipė dėmesį į tai, kaip mūsų pasaulio patyrimas ateina tik per sugebėjimą suprasti sąrangą, jau egzistuojančią prote. Neįmanoma pažinti aukščiausios „daikto sau" realybės, o viskas, ką mes galime apie ją žinoti, tai mūsų patirtas jos įspūdis. Tas įspūdis, nulemtas ypatingų su mumis susijusių aplinkybių, yra neišvengiamai subjektyvus. Tiktai mūsų protuose kalnai yra tolimi ir mėlyni ar pievų augalėliai maži ir gležni.

Nors pats Kantas atkakliai teigė, jog egzistuoja išorinė tikrovė – objektyvusis pasaulis, teikiantis subjektyvius įspūdžius, jis turėjo sekėjų, galėjusių šituo suabejoti; ypač tai pasakytina apie Fichte, maniusį, jog nėra pasaulio, kurį galima atskirti nuo jį suvokiančio subjekto, kad mūsų pažinimas – tai iš tikrųjų kūrybos aktas. Kaip Coleridge'as rašė:

O Motina, mes gauname tik tai, ką duodame,
Ir tik mūsų gyvenime gamta gyvena:
Mūsų vedybinis rūbas yra ir jos, mūs įkapės – jos įkapės.

Toks mąstymas logiškai puikiai pagrindė romantikų subjektyvumą ir sensualizmą, jų susidomėjimą tiesioginiu jutiminiu patyrimu. Ir nors Kantas priešinosi šitokiam laisvam jo teorijų interpretavimui, jis gerai suprato, jog tarp pojūčio ir vidinės būties yra glaudus ryšys. Šį ryšį *Praktinio proto kritikoje* (1788) jis pailiustravo labai asmenišku pavyzdžiu: kaip jis nustebęs žvelgė aukštyn ir stebėjosi žvaigždėto dangaus skliauto platybe virš savęs ir tuo pat metu juto savyje moralinį dėsnį. Čia jis pripažino ne tik tai, kad tos savybės, kurias mes atpažįstame gamtoje, glūdi mumyse, bet ir tai, jog mąstymas apie gamtą gali mums suteikti giliausių savęs pažinimo akimirkų.

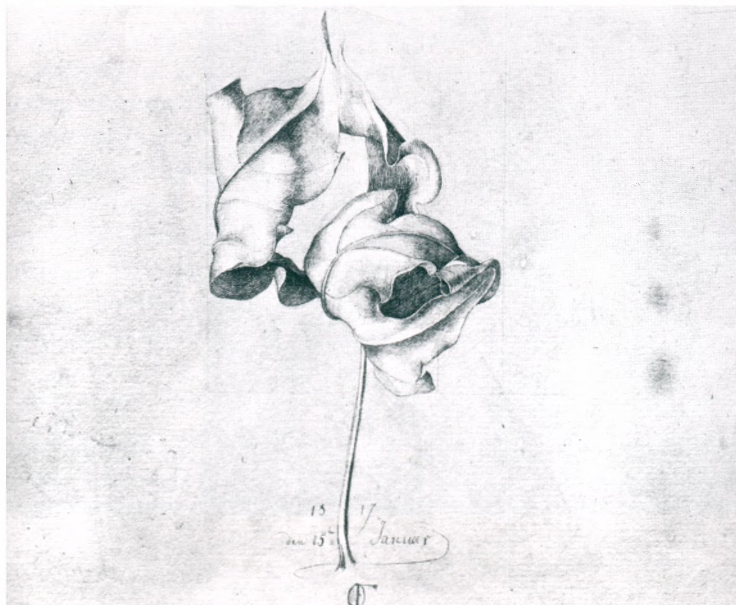
Kanto supratimu, toks savęs pažinimas – tai priemonė, kuria naudodamasi aukščiausioji realybė, nepažini mūsų pojūčiams, praneša apie save. Ir romantikai, kaip ir Kantas, šitokiame patyrime matė ne tik moralės dėsnio, bet ir dieviškojo prado pažinimą. Taip, be abejo, galvojo Williamas Wordsworthas keldamas „Dievo gamtoje" idėją ir filosofas F.W.J. Schellingas natūrfilosofijos laikotarpiu.

Įvykius, žadinančius tokias nuojautas, reikėjo laikyti tikru apreiškimu, ir visi peizažų tapytojai, tyrinėję ryšį tarp žmogaus supratimo ir supančio pasaulio, domėjosi tais pažinimo slenksčiais – ar tai būtų mastelis, erdvė, ryškumas ar judėjimas, – ties kuriais vaizduotė labiausiai sujaudinama. Įžymusis anglų kritikas Williamas Hazlittas svarstė šį klausimą esė „Kodėl tolimi objektai teikia malonumo“ (1821–1822), pasekdamas proto vingius, mąstant apie tokius dalykus kaip „rūke skendinčio kalno viršūnės, ribojančios horizontą“: „Mūsų jausmai, išsiveržę patys iš savęs, netenka šiurkštumo ir savo lukštų, darosi subtilesni, išsiskleidžia, virsta švelnumu ir nušvinta grožiu… Mes geriame tą orą priešais save ir skolinamės subtilesnės egzistencijos iš objektų, kurie plevena ant nebūties ribos“.

Būtent atmosferos reiškinių neapibrėžtumas teikia šitokio žavesio vėlyviesiems Turnerio peizažams. Hazlittas šį žavesį siejo su įvairiausiais atstumais, tolimais kraštais ir praeitimi. Tačiau ir paprasta vietovė galėjo būti tokia pat paslaptinga, ją pakankamai atidžiai patyrinėjus. Poetui Novalisui, kaip ir Blake'ui, lapas ar medžio šakelė galėjo sukurti „epochas sieloje“, kaip jas kuria kažkokie suvytę lapai, kuriuos be galo tyrinėjo Friedrichas Olivieras, prisirinkęs 96
jų vieną žiemos dieną 1817 m.

Kiekvienas menininkas, norėdamas pavaizduoti savo pakylėtą išmanymą, linko į vieną iš dviejų priešybių: arba sustiprinti, arba sukrėsti, gamtos kontempliavimą pavaizduoti kaip regėjimą arba kaip dramatišką išgyvenimą.

96 FRIEDRICH OLIVIER *Suvytę lapai* 1817



Regėjimų peizažas: alegorija ir jausmai

Skandinavijoje ir Šiaurės Vokietijoje pirmiausia ir buvo pabandyta peizažui suteikti dvasingumo, mat čia gamtos jausmas, pažadintas Rousseau ir anglų poetų Thomsono bei Gray'aus, sumišo su vietos mistine tradicija. Pasekmė matoma, pavyzdžiui, poeto L.T. Kosegarteno kūryboje. Šis protestantų pastorius gamtoje regėjo tiesioginį Kristaus mokymo pasireiškimą, o augaluose, ore ir besikeičiančiuose metų laikuose ieškojo žmogaus dvasinės raidos atgarsių.

Tapyti šiomis temomis pirmiausia, atrodo, imta Kopenhagos dailės akademijoje, kur didieji simbolinių peizažų meistrai vokiečiai Runge ir Friedrichas gavo pirminį išsilavinimą. Net žymiausias istorinėmis temomis tapęs danų dailininkas Nicolai Abrahamas Abildgaardas (1734–1809) šiomis priemonėmis
97 pabandė pavaizduoti tokias alegorijas kaip *Gyvenimo prasmė*. Vaizdai labai priklausomi nuo tradicinių simbolių, bet Abildgaardas juos išdėstė tikro peizažo aplinkoje taip, kad jų prasmę paaiškina seka erdvėje: nuo damos, sėdinčios prie



97 ABILDGAARD
Gyvenimo prasmė
apie 1780–1790



98 JUEL *Šiaurės pašvaistė* apie 1790

atvirų vartų, link piramidės ir fone pavaizduotų kiparisų. Tai – dar tik peizažo pradmenys. Vargu ar stengtasi sukelti nuotaiką, kuri įlietų gyvybės šiai parabolei.

Abildgaardas tyrinėjo, kaip suteikti simbolinę prasmę peizažo elementams, išeities tašku pasirinkus klasikinę alegoriją, o jo kolega Jensas Juelis (1745–1802) bandė gamtą suvokti labiau jausmais. Juelis buvo populiarus portretų tapytojas, savo figūras vaizdavęs atvirame ore, šiek tiek lyriškai ir intymiai, kaip Gainsborough'as, kuris, matyt, tiesiogiai paveikė Juelį savo portretais, o gal ir grynaisiais peizažais. Tačiau Juelio peizaže *Šiaurės pašvaistė* yra užuomina į ki- 98
tokią prasmę. Centre nupiešti užverti vartai yra dalis užtvaro, kuris griežtai atskiria apčiuopiamą priekinį planą nuo eteriškos šviesos už jo; šešėlyje prie vartų sėdi žmogus, apšviestas tik blausios lempos.

Philipp Otto Runge

Du Kopenhagos dailės akademijos studentai, šiaurės vokiečiai Philippas Otto Runge (1777–1810) ir Casparras Davidas Friedrichas, siekė suderinti jausmus ir alegorijas, perteikti stiprias emocijas, taip aiškiai patiriamas būnant gamtoje,

kad „šis mūsų sielos jaudulys taptų toks pat apčiuopiamas kaip rankos paspaudimas ar žvilgsnis“.

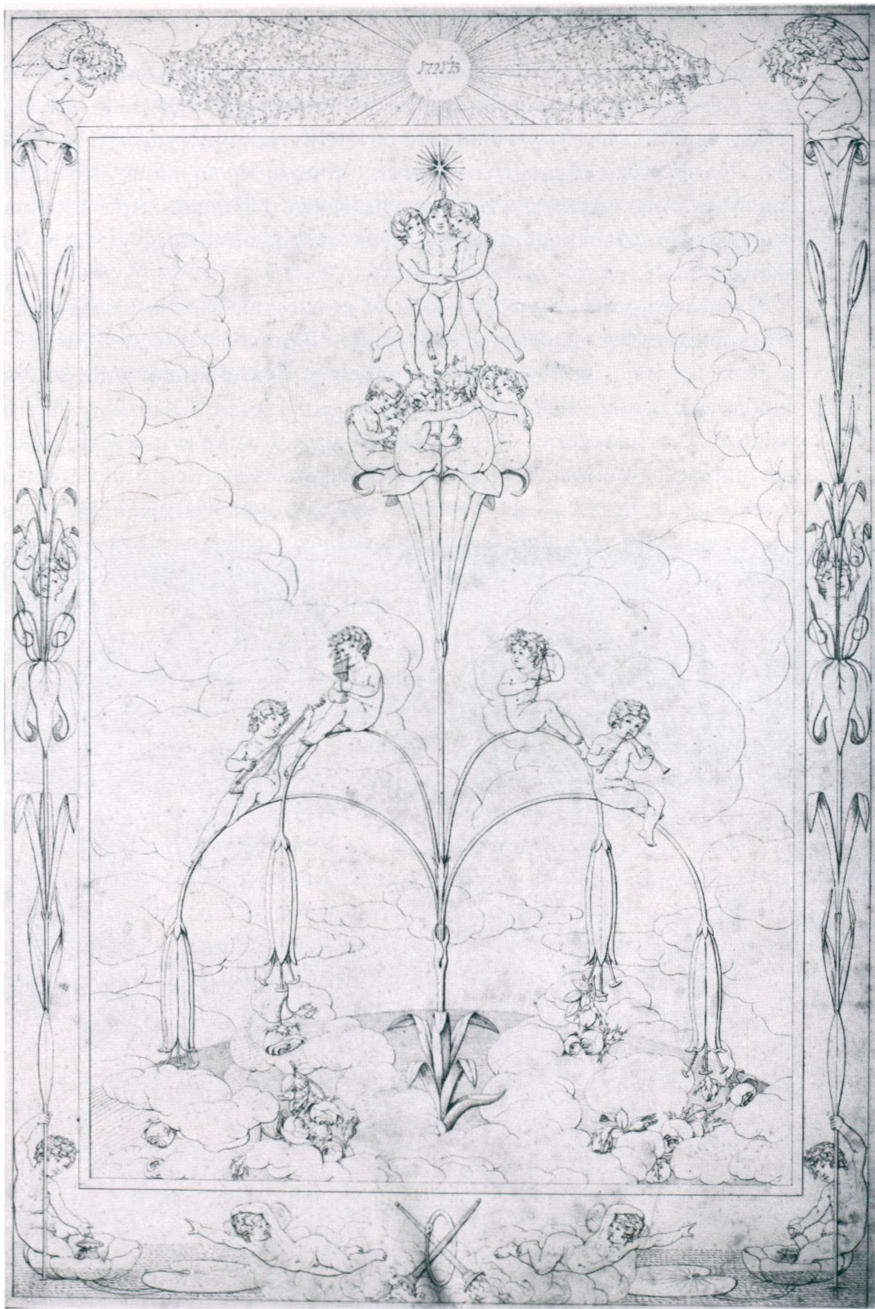
Iš jųdviejų, be abejonės, Runge buvo ambicingesnis, nes užsibrėžė sukurti visiškai naują simbolinių formų ir spalvų meną. Tą žanrą jis vadino peizažu, nors paveikslai su vaikus primenančiais genijais ir hieratiškai išdėstytomis gėlėmis toli gražu netilpo į tradicinę sąvoką. Gamta Runge'i buvo dieviškojo prado apraiška, ir jis iš tikrųjų norėjo perteikti „šitą mūsų giminystės su Visata pojūtį“, tą ekstazės pajautą, kai „viskas darniai skamba viena didinga styga“.

Jis ketino išreikšti didingąjį „vienos stygos skambesį“ paveikslų cikle *Paros laikai.* Keturi dideli piešiniai turėjo suderinti daugelį sudėtingų prasmės klodų. Jie taip pat būtų leidę sujungti meno rūšis, nes Runge ketino juos eksponuoti specialiame pastate, kur turėjo būti deklamuojami Ludwigo Tiecko eilėraščiai, skambant Ludwigo Bergerio muzikai.

Runge mirė trisdešimt trejų metų, sukūręs tik šio projekto fragmentą. Jo didįjį regėjimą galime tik apytikriai pamatyti iš nesugretinamo portretų išdėsty-
99 mo, simbolinių kompozicijų ir smulkių etiudų, kuriuos jis paliko mirdamas. Tačiau jo raštai, brolio Danielio publikuoti po trisdešimties metų, neleidžia abejoti nei Runge's originalumu, nei jo mistiniu gamtos suvokimu: „Mano siela džiūgauja ir sklando neišmatuojamoje erdvėje aplink mane; čia nėra aukšto nei žemo, nėra laiko, nėra pradžios nei pabaigos. Aš girdžiu ir jaučiu gyvą Dievo kvėpavimą, Kuris valdo ir laiko pasaulį, Kuriame viskas gyvena ir veikia“. Nors Runge's menas fragmentiškas, akivaizdus jo meistriškumo augimas, ypač sugebėjimo perteikti šviesos efektus. Tapyti jis pradėjo vėlai. Savo jėgomis iškilusio pirklio iš mažo Pomeranijos miestelio Volgasto (*Wolgast*) sūnus, sulaukęs dvidešimt dvejų metų pradėjo mokytis Kopenhagoje. Iki tol religinį požiūrį į gamtą Runge'i buvo atskleidęs poetas Kosegartenas, kuris vienu metu buvo jo mokytojas ir kuris vėliau jam užsakė nutapyti altorinį paveikslą pajūrio koplyčiai. Ją Kosegartenas norėjo pastatyti savo globojamiems žvejams mažame miestelyje Riugeno saloje.

Nors su Jensu Jueliu siejo draugiški ryšiai, Runge'i netrukus nusibodo Kopenhagos dailės akademijoje, ir 1801 m. jis išvyko. Tačiau ten jis išmoko tikslaus linijinio piešinio, todėl galėjo itin rūpestingai ir tiksliai fiksuoti stebėjimus ir kurti eskizus.

Tik atvykęs į Drezdeną 1801 m., jis pasijuto tikras dėl savo pasirinktos krypties. Tais metais patirta nesėkmė kasmetiniame konkurse, kurį skelbdavo Goethe Veimare kokiai nors kompozicijai klasikine tema, pagreitino jo reakciją prieš tradicinę teminę tapybą. Nepasitenkinimas dar labiau sustiprėjo, kai Runge's sutiktas poetas Tieckas supažindino jį su brolių Schlegelių sambūrio idėjomis.



99 RUNGE *Rytas* iš ciklo *Paros laikai* 1803

Runge entuziastingai priėmė mintį, jog menas yra „žmogaus jutimo žiedas“, ir nutarė savo paties pojūčius paversti meno centru. Apie 1803 m. jis užbaigė sumanyto ciklo *Paros laikai* eskizus, o po dvejų metų buvo padaryti jų raižiniai. Tuo pat metu Tieckas, dabar tvirtas Viduramžių atgimimo šalininkas, ėmė labai įtariai vertinti itin individualius Runge's simbolius. Apie 1803 m. Runge išvyko į Hamburgą, kur paskutinius septynerius metus jį išlaikė brolis Danielis.

99 Iš pirmo žvilgsnio *Paros laikų* eskizai dėl griežtos simetrijos ir neaiškių įvaizdžių atrodo beveik kaip paslaptingos diagramos. Pagrindiniu *Ryto* įvaizdžiu Runge pasirinko leliją, iškylančią aukštai virš žemės. Iš apatinių pumpurų žemyn byra rožės, o besiskleidžiantis žiedas laiko tris genijų poras. Virš jų vėl yra figūrų „trejybė“, o viršuje centre – Venera, ryto žvaigždė. Klasikinės ir krikščioniškosios mitologijos mišinys atsikartoja ir apvade: apačioje virš apverstų mirties deglų triumfuoja amžinybės gyvatė, o viršuje – saulėje įrašytas Jehovos vardas.

Paskutiniaisiais gyvenimo metais šią alegorijos, mitologijos ir folkloro sintezę Runge norėjo paversti ekspresyvia tapyba. Jis pakeitė pagrindinę įvaizdžių sistemą, bet visiškai jos neatsisakė, nes tie įvaizdžiai buvo jo asmeninių įsitikinimų atspindys. Jis juto, jog gėlės yra ta gamtos forma, į kurią žmonės jautriausiai reaguoja: „Mes visada siejame savo jausmą su gėle“. Jo genijai – žmonių figūros, žyminčios akimirkas, kai mūsų emocijos susilieja su gamtos kūryba – visada pavaizduoti kaip maži vaikai, nes Runge'i buvo priimtina romantikų samprata, kad vaikystė – tai tas laikas, kai jausmai dar tikri ir spontaniški. Tačiau jis nebuvo sentimentalus žmogus. Vaikų portretuose jis tarsi pakerėtas stebi vaikus, bet toli gražu jų neidealizuoja, nes tai grėstų iškreipti juos, išryškinant
100 pirminę energiją. Paveiksle *Hülsenbeckų vaikai* Runge pabandė pavaizduoti vaikų pasaulį iš apatinio rakurso. Kūdikis po saulėgrąžomis – visiškai savyje susitelkusi būtybė – instinktyviai gniaužia artimiausią lapą. Mažas berniukas beatodairiškai veržiasi į priekį. Tik mergytė, kuri atsigręžusi žiūri ir susirūpinusi moja mažyliui, jau yra pasiekusi sąmoningumo ir rūpinimosi amžių. Čia glūdinti idėja naivi, tačiau paveikslas rodo subtiliausią ryškaus apšvietimo efektų ir atviro oro atspindžių išmanymą.

Pirmajame *Paros laikų* variante Runge iš esmės domėjosi spalvų simbolika: pvz., vakarą reiškė sodri raudona spalva, kuri, be kita ko, siejama su Kristaus kančia. Tačiau maždaug tuo pat metu, kai 1806 m. jis nutapė *Hülsenbeckų vaikus*, atidžiai, kaip būdinga gamtos tyrinėtojui, Runge stebėjo spalvų ir šviesos efektus. Knygoje, skirtoje spalvų teorijai, *Spalvų rutulys* (*Die Farbenkugel*, 1810), mažiau akcentavo simbolizmą nei tokius reiškinius kaip spalvų atspindžiai bei skirtingos matinių ir skaidrių atspalvių savybės.

Tapydamas galutinį *Ryto* variantą, jis išlaikė altorinio paveikslo simetriją. Tai, kas anksčiau buvo pavaizduota tik kaip idėja, dabar tapo įkūnyta kaip įvykis. Žemės rutulį pakeitė tikras peizažas; simboliška šviesos lelija prisipildė apčiuopiamos apšvietimo pajautos ir tapo paveikslo mistikos šaltiniu.

Nelaimei, šis paveikslas, kurį mirdamas dailininkas paliko nevisai užbaigtą, vėliau buvo supjaustytas, tačiau vienas jo fragmentas yra laikomas Runge's kūrybos viršūne. Realizmas ir simbolizmas tobulai susilydo įvaizdyje kūdikio, gulinčio pievoje saulei tekant su ištiestomis į šviesą rankomis, kurios primena sulapojusius krūmokšnius. Tobulai susilieja emocija ir idėja, ir sudėtingas Runge's misticizmas atsiskleidžia kaip tyras jausmas – to jis ir siekė.

100 RUNGE *Hülsenbeckų vaikai* 1806



Caspar David Friedrich

Runge buvo tobulas menininkas romantikas dėl begalybės ir visatos pojūčio, dėl beribio entuziazmo, dėl fragmentiškų laimėjimų ir ankstyvos mirties, netgi dėl to, kaip intriguojančiai jis atsiskleidė savo raštuose. Atrodo neįtikėtina, jog toks žmogus galėjo beribius jausmus perteikti ribotomis materialiojo pasaulio priemonėmis. Tačiau Runge stengėsi išreikšti savo regėjimą konkrečiomis priemonėmis kaip tik todėl, kad tikėjo visų daiktų ryšiu ir tęstinumu. Jeigu jis negalėjo pavaizduoti viso savo patyrimo masto, tai bent jau stengėsi užsiminti apie regimo ir neregimo pasaulio sankirtos tašką.

Casparas Davidas Friedrichas (1774–1840), kuris, kaip ir Runge, buvo panteistas, nė nebandė laikytis tokios enciklopedinės programos. Jis pareiškė: „Kiekvienas tikras meno kūrinys turi išreikšti aiškų jausmą". Įspūdingiausias Runge's
102 paveikslas yra detalė, jo kosmologijos fragmentas; Friedricho paveikslai yra ypa-
103 tingos akimirkos. Moteris, stovinti priešais tekančią saulę, ištiesusi rankas šviesai kaip Runge's vaikas. Mes regime tos moters ekstazę, net kaip šviesa ją pakeičia į vaiduokliška siluetą. Ji taip ir lieka amžinai stovėti, įaugusi priekiniame plane, slėpdama ekstazės šaltinį nuo mūsų žvilgsnio. Friedrichas tiksliai nutapė tą paradoksą, kurį Runge norėjo išspręsti: žmogus ilgisi begalybės ir yra amžinai nuo jos atskirtas.

Skirtingai nuo Runge's, Friedrichas ėmė kurti meną, gerai pažinodamas gamtą. Pirmiausia jis išgarsėjo kaip topografas piešėjas ir tik pamažu ėmėsi ambicingesnių kūrinių. Visą gyvenimą jis tyrinėjo gamtą ir siekė, kad abstrakcijos neužgožtų patyrimo, nes, kaip jo draugas Dahlis sakė, „Friedrichas itin tragiškai suvokė... ribas to, ką galima pavaizduoti tapybos priemonėmis".

Friedrichas gimęs Pomeranijos uostamiestyje Greifsvalde (*Greifswald*), buvo vienintelis pasiturinčio muilo virėjo ir žvakių liejiko sūnus. Svarbiausi jo biografijos faktai labai panašūs į Runge's. Per savo piešimo mokytoją J.G. Quistorpą Friedrichas taip pat buvo veikiamas Kosegarteno.

Skurdūs šiaurės peizažai Kosegartenui atrodė esą dvasingiausi, o Riugeno salą jis laikė „sielos žeme", kadaise nukariauta priešistorinių į Osijaną panašių herojų. Jis taipogi įžiūrėjo gamtoje ypatingą krikščionybės idėją, ir šitai taip pat buvo jo pasaulėžiūros pagrindas.

Per ketverius metus Kopenhagos dailės akademijoje (1794–1798) Friedrichas nepadarė didelės pažangos, bet išmoko tikslaus kontūro ir išsiugdė subtilų tonų gradacijos pojūtį. Akvarele nutapė nemaža spalvotų sentimentalių parkus primenančių peizažų, kupinų emocijas žadinančių vaizdų, kaip jo mokytojo Juelio paveiksluose. 1798 m. jis apsistojo Drezdene, kur išgyveno iki mirties 1840 m., dažnai ilgam išvykdamas į Pomeraniją. Pradžioje jis kūrė grynai toni-



101 FRIEDRICH *Procesija tekant saulei* 1805

ne sepijos technika, kuri tuo metu buvo madinga. Jo tema – laukinės Baltijos pakrantės – taip pat atitiko to meto skonį. Tačiau paveiktas Drezdeno romantikų Tiecko, brolių Schlegelių ir jų aplinkos, pamažu ėmėsi opesnių temų. Jo kūriniuose ėmė rastis katalikybės apraiškų, gamtos vaizdus jis pradėjo gretinti su kryžiais, vienuoliais, gotikiniais pastatais ir religinėmis procesijomis.

Už porą tokių sepijų Friedrichas ir susilaukė visuomenės pripažinimo: 1805 m. Veimaro meno parodoje jam buvo įteikta Goethe's premija.

Nutaręs neapsiriboti kasmetiniame konkurse vien klasikine tematika, Goethe aiškiai leido suprasti, jog labiau žavisi darbais, premijuotais už technikos meistriškumą ir atidų žvilgsnį negu už religines ir viduramžiškas temas. Goethe ir toliau vertino Friedrichą kaip natūralistą, net ir apie 1816 m., kai jo paprašė nupiešti keletą debesų eskizų savo meteorologiniams tyrinėjimams. Ir tik kai Friedrichas atsisakė, Goethe suprato, kokia praraja žioji tarp dailininko dvasingų užuominų į gamtos nuotaikas ir savo paties analitinio požiūrio.

Goethe galėjo nekreipti dėmesio į *Procesijos tekant saulei* ikonografiją, nes 101
tema – procesija su monstrancija, nešama prie pakelės kryžiaus, – išplėtota



102 FRIEDRICH *Moteris ryto saulėje* apie 1811

tradicinėje peizažo kompozicijoje. Net užuomina į gotikinę architektūrą – arka, kurią sudaro susiliesdami medžiai ir pro kurią turi praeiti kunigai, – nėra primygtinai pabrėžiama. Tačiau kito kūrinio tikslai buvo labai akivaizdūs. Fried-
105 richas atkreipė dėmesį į save, aliejiniais dažais nutapęs didžiulį paveikslą *Kryžius kalnuose;* dailininkas žengė pavyzdžio neturintį žingsnį, grynąjį peizažą pritaikęs altoriui. Užsakymas buvo privatus: paveikslas skirtas grafo Thuno pilies Tečene (*Tetchen*) koplyčiai, bet Friedrichas paviešino savo kūrinį, 1808 m. per Kalėdas parodęs dirbtuvėje.

Kaip ir buvo galima tikėtis, kūrinys sukėlė protestų, ypač vieno kritiko, Freiherro von Ramdohro, Friedrichą apkaltinusio šventvagyste dėl to, kad leido „peizažui užlipti ant altoriaus". Ramdohrą trikdė ir Friedricho bandymas nutapyti peizažą taip, kad išreikštų aiškią alegoriją, bei toji laisva, netradicinė peizažo komponavimo maniera.



103 RUNGE *Vaikas pievoje* 1809

Friedrichas, kaip ir Runge, iš įprastos altorių tapybos perėmė simetriją ir daugelį simbolinių įvaizdžių, tačiau jo komponavimo metodai saviti. Jis nupiešė vaizdą, galėjusį tikrai pasitaikyti, nes ant kalno pavaizduotas ne Nukryžiuotasis, o kryžius, kokių buvo nemaža kalnuose aplink Tečeną; eglių ir uolų eskizus jis taip pat buvo nupiešęs šiose apylinkėse. Tai nėra alegorija įprasta prasme, kai pasitelkiama daugybė savarankiškų simbolių abstrakčiai idėjai per-
97 teikti – tam tikrame rėme arba kaip Abilgaard'o *Gyvenimo prasmėje*, kur pavaizduotas sąryšingas peizažas. Ir jeigu ši scena turi paslėptą prasmę (šiuo atveju Kristaus, tarpininko tarp žmogaus ir Dievo Tėvo), tai todėl, kad dailininkas stengėsi sutelkti dėmesį į tas vaizduojamas priešybes, kurios skatina susimąstyti. Jis atsisakė įprasto peizažo erdvės komponavimo. Žiūrovai nuo priekinio plano nukreipiami tiesiai į centrinį įvaizdį. Žvilgsniui taip ir neleidžiama atsitraukti, jis nukrypsta į kontrastą su vakaro dangumi gilumoje.

Taip komponuodamas Friedrichas pagaliau surado būdą, kaip išryškinti peizažo dramą, kad prasmė būtų aiški, nebūtinai vaizduojant kokį nors su žmogumi susijusį įvykį. Pačios gamtos formos tapo protagonistėmis.

Kaip Ruisdaelis ir kiti didieji XVII a. olandų meistrai, su kurių kūryba jis buvo susipažinęs garsiojoje Drezdeno galerijoje, savo brandžiuosiuose kūriniuose Friedrichas perteikė galingą ir gaivališką gamtos jausmą, ir jo puikiausi piešiniai daro giliausią poveikį dėl archetipinių formų ir sąryšių.

Polinkiai nulėmė ir Friedricho tapymo būdą. Jo draugas dailininkas ir gydytojas Carlas Gustavas Carus'as rašė, jog Friedrichas stovėdavęs priešais tuščią drobę laukdamas, kol vaizdas, kurį jis rengiasi tapyti, „iškils kaip gyvas jo sieloje". Tada tuojau pat nupiešdavo eskizą ir toliau tiesiai tapydavo. Jis pats pataręs dailininkui: „Užmerk kūno akis, kad galėtum pirmiausia pamatyti savo paveikslą dvasios akimis. Tada parodyk dienos šviesoje tai, ką regėjai tamsoje, kad tai kitus veiktų nuo išorės į vidų".

104 *Vienuolis prie jūros* – vienas iš nedaugelio Friedricho kūrinių, kuriame galima įžiūrėti pakeitimų. Šiame variante buvo pašalintos dvi valtys jūroje, kad paveiksle vyrautų viena ištisinė horizonto linija. Taip vienuolis, stovintis iškyšulyje priekiniame plane, regis, paskęsta. Kiekviena stichija – žemė, jūra ir oras – atskirta, niekas jų nesieja. Kiekviena stichija yra begalinė ir neteikianti paguodos. Paveikslas neišvengiamai atšiaurus. Rašytojas Heinrichas von Kleistas, nė neapsimetinėjęs, jog supranta šį paveikslą, tačiau vis tiek pajutęs jo bekompromisį radikalumą, teigė: „Dėl jo monotonijos ir begalinumo, kur tėra vien visa rėminantis priešakinis planas, pasijunti taip, tarsi tau būtų nurėžti akių vokai".

Pats savaime šis kūrinys veikiausiai reiškia teigiamą egzistencinę vienatvę, bet ne tokia šiuolaikiška prasme, kai, pavyzdžiui, sužinai, jog paveikslas turi



104 FRIEDRICH *Vienuolis prie jūros* 1809

priedą, kuriame pavaizduotas vienuolio laidojimas ir jo susijungimas su begalybe mirtyje.

Iki pat Napoleono karų pabaigos Friedrichas dažnai tapydavo paveikslus, kuriuose aiškiai vyrauja tautinės temos. Ir kaip kad jis buvo nutapęs peizažą, skelbiantį išsigelbėjimą per Kristų, taip jis atšventė prancūzų pralaimėjimą 1814 m. paveikslu, vaizduojančiu prancūzų dragūną, pasiklydusį amžinai žaliuojančiuose Vokietijos miškuose.

Vėlesni metai, kai jis buvo išrinktas į Drezdeno dailės akademiją 1816 m. ir kai vedė 1818 m., buvo ramybės laikotarpis. Jo mene taip pat atsirado švelnesnė nuotaika. Per jaunesnius draugus – J.C.C. Dahlį ir kitus – Friedrichas suži- 157
nojo apie besiformuojantį natūralistų sąjūdį. Jis laisviau ėmė naudoti tirštesnius dažus ir net nutapė nemaža dangaus etiudų. Griežtus kontrastus pakeitė ne tokios dramatiškos aranžuotės.

Tie vėlyvieji darbai vis dar alsuoja intensyvia kontempliacija. *Laivo suduži-* 108
mas Arkties vandenyne galbūt ne taip patraukia spalvomis ir apšvietimu kaip
Kryžius kalnuose, tačiau ir jame vyrauja centrinė piramidės struktūra, kuri at- 105
skiria negailestingą ledo, traiškančio į jo spąstus patekusį laivą, judėjimą nuo atvirų erdvių už tos piramidės.



105 FRIEDRICH
Kryžius kalnuose 1808

106 FRIEDRICH *Pievos prie Greifsvaldo* apie 1825

107 FRIEDRICH *Didelis aptvaras* 1832

Visą gyvenimą Friedrichas skyrė pavienių gamtos formų etiudus ir tų formų sulydymo į „aiškaus jausmo“ akimirkas; dažnai viename paveiksle jis derindavo skirtingų vietovių eskizus ir panaudodavo kitų dailininkų pieštus vietų, kuriose pats nebuvo lankęsis, eskizus. Kasmetinės kelionės piešti eskizų niekada nenuvesdavo jo toliau kaip iki Vidurio ir Šiaurės Vokietijos.

Matyt, ribota patirtis padėjo Friedrichui išsaugoti intymų gamtos jausmą. Kai kuriuos eskizus jis naudodavo daug kartų, griebdamasis jų kaip atmintį žadinančių priemonių atgaivinti kokiai nors patirčiai. Jo temos dažnai būdavo melancholiškos, tačiau jis nutapydavo ir tokių švelniai intymių paveikslų kaip
106 *Pievos prie Greifsvaldo* – tai atsiminimas apie gimtąjį miestą, spindintį vakaro šviesoje, su dviem laigančiais arkliais priekiniame plane.

Amžininkai Friedrichą gerbė už jo romią melancholiją. Tai, regis, bus buvusi drovumo priedanga jo jaunystės metais, nes jį gerai pažinojusieji pasakodavo apie dailininko švelnumą ir humoro jausmą. Tačiau kai jo meno imta nemėgti, kai tas menas pradėjo atrodyti dirbtinis ir išgalvotas tai kartai, kuri kitaip suprato realizmą, Friedrichą apėmė kartėlis. Ligos, dėl kurių 1835 m. jį beveik paralyžiavo, pagilino jo kančią ir, paskutiniais gyvenimo metais būdamas silpnos sveikatos, jis baigė taip, kaip buvo pradėjęs – kaip mažų sepijų tapytojas. Sugrįžo ir dirbtinė jo ankstyvųjų darbų gotika, nors dabar kur kas niūresnė.

Tuo metu dėl fizinės negalios jo kūrybiškumas nebuvo nė kiek sumenkęs.
107 *Dideliame aptvare*, kur nupieštas pelkėtos žemės plotelis prie Drezdeno, vaizdas persmelktas vakaro šviesos gėlos. Vakaro žaroje visa kinta. Vanduo, vis dar atspindintis dangų, išryškėja vakaro šviesos fone, o tankios medžių eilės už vandens jau virsta nakties siluetais.

Priešais boluoja vieniša mažo laivelio burė, judanti kompozicijos centro link, kur mūsų žvilgsnį sulaiko atsikartojančios dangaus ir priekinio plano kreivės. Čia, kaip ir visuose savo geriausiuose darbuose, Friedrichas pasiekė tam tikro gryno formų bendravimo, kuris atveria naują ir netikėtą supratimo lygmenį.

Dievobaimingumas ir tradicija

Ir Runge'i, ir Friedrichui gamtos kaip Dievo kūrinio tyrinėjimas buvo religinis aktas. Vis dėlto jie išliko, kaip buvo išauklėti, tvirti protestantai, ir nė vienas nepritarė grįžimui prie paprasto Viduramžių meno pieteto. Wackenroderis taip pat manė, kad gamta yra Dievo kalba, o nazarėnai (*žr.* p. 112) reikalavo ją uoliai studijuoti. Jie turėjo keletą sekėjų, peizažą laikiusių priemone reikšti entuziazmui ir dievobaimingumui.

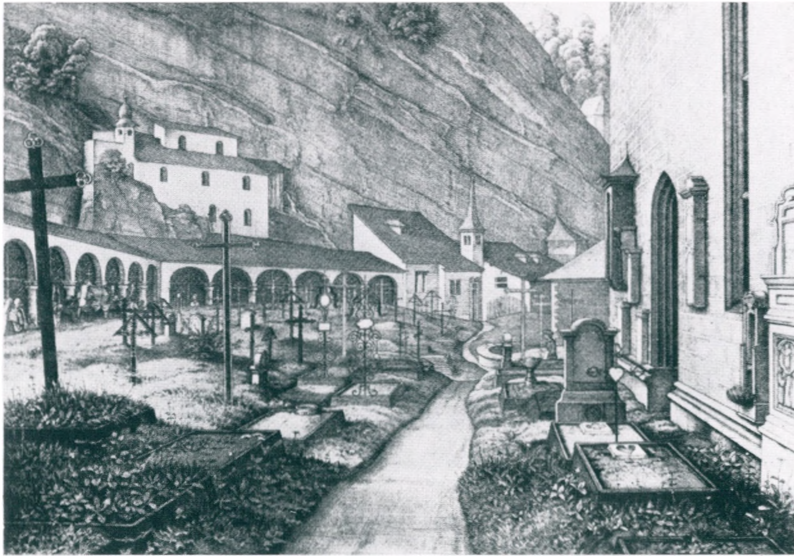
Vienoje dėl Viduramžių atgimimo trumpam suklestėjo dvasingas peizažas. Pagrindinė figūra buvo Ferdinandas Olivieras (1785–1841), dailininkas iš De-



108 FRIEDRICH *Laivo sudužimas Arkties vandenyne* 1824

sau, su savo broliu Friedrichu (1791–1859) 1812 m. atvykęs į Vieną. Ferdinandas Olivieras nebuvo neišmanėlis – prieš atvykdamas jis buvo studijavęs Paryžiuje ir susipažinęs su Casparo Davido Friedricho menu Drezdene.

Atvykus į Vieną, tokie senieji Viduramžių atgimimo šalininkai kaip Kochas brolius Olivierus įkvėpė tapyti religinių temų peizažus, stipriai besiremiančius Dunojaus mokykla ir kitais senaisiais vokiečių meistrais. Tačiau savo piešiniuose jie vaizdavo daug asmeniškesnį pasaulį. Friedrichas Olivieras, mažiau originalus iš jųdviejų, piešdamas suvytusių lapų etiudus sugebėjo pakelti pamėgdžiojimą iki apreiškimo lygio. Su atviriausiu pamaldumu Friedrichas įamžino kukliausią iš visų reginių. Jo litografijų ciklas *Savaitės dienos* yra apmąstymai Didžiosios savaitės tema. Kiekviena diena pateikta kaip atskiras Zalcburgo apylinkių vaizdas, sukeliantis atitinkamą nuotaiką. *Šeštadienis* vaizduoja Šv. Petro kapines Zalcburge. Žvelgiant iš labai žemos perspektyvos, šis reginys pavaizduotas 109



109 FERDINAND OLIVIER *Šeštadienis* 1818–1822

kaip subtilus linijų tinklas, apnuoginantis akmeninių paviršių lygumą ir priekinio plano šešėliuose išryškinantis kiekvieno augalo gležnumą. Jaučiama nerimo ir liūdesio gaida, kurią sustiprina tarpais pranykstantis takas bei vos pasviręs kryžius šešėlyje kairėje. Visa tai parengia žiūrovą žvelgti į laidotuves, kurias iš tikrųjų ir pamatome kalno papėdėje, prie arkų.

Brolių Olivierų meno likimas buvo panašus į kitų vokiečių Viduramžių šalininkų likimą, kurie nenumirė jauni. Friedrichas Olivieras išvyko į Romą, Ferdinandas liko Vokietijoje; pamažu abu nuplaukė pasroviui su oficialiuoju menu, ir nuoširdus jų piešinių intymumas išnyko.

Samuelis Palmeris ir „senieji"

Požiūris į gamtą kaip į priemonę, padedančią atrasti save, begalybės ir dieviškumo samprata buvo būdingi Romantizmo sąjūdžiui visoje Europoje. Tačiau peizažinėje kitų šalių tapyboje, išskyrus Vokietiją, tai liko paslėpta, veikiau numanoma nei aiškiai išreikšta tendencija. Antai Anglijoje buvo ryškesnis beasmenis tapytojų jautrumas, labiau žavimasi gamtos nuotaikomis ir įvairove, nesiekiant kitų tikslų. Ir nors tai atitolino dailininkus nuo Romantizmo įvykių centro, jų laimėjimai buvo nemenkesni.

Anglijoje tik tiesioginiams Williamo Blake'o sekėjams dvasiniai apreiškimai tapo neginčijama peizažinės tapybos tema. Žinomas tik mažas pluoštelis paties

Blake'o piešinių, pieštų gamtoje, nes jam peizažas buvo sintezės dalykas, įkvėpta regimybės transformacija. Jo paties grynieji peizažiniai etiudai atsirado gavus komercinį užsakymą. 1819 m. daktaras Robertas Thorntonas užsakė Blake'ui 23 iš 232 mažų medžio raižinių iliustracijų trečiajam savo mokyklinio Vergilijaus *Pastoralių* leidimui. 110

Thorntonas pasibaisėjo rezultatais; kai kuriuos raižinius pats perdarė, o kitus prisivertė įdėti į knygą tik tada, kai jį paskatino tokie blaiviai mąstantys dailininkų luomo atstovai kaip seras Thomas Lawrence'as, Karališkosios dailės akademijos prezidentas. Kad Blake'ą palaikė toks įžymus žmogus, liudija, kaip jo regėjimai galėjo sužavėti net tuos, kam trūko naivumo su juo varžytis.

Blake'o peizažai, priešingai nei pranašystės, sekėjus veikė ypatingai – teikė vien pasitenkinimą: jiems teko tik žavėtis jo grynaisiais regėjimais, o varžytis su juo jie galėjo tik atkurdami gamtą. Jaunasis Samuelis Palmeris džiaugėsi atpažįstąs „mažų slėnių ir nuošalių kampelių“ regėjimuose pasaulio, kuris jam buvo per daug pasaulietiškas, transformaciją: „Visur toks mistinis ir svajingas mirgėjimas, besiskverbiantis į pačią sielą ir ją uždegantis bei teikiantis begalinio malonumo, skirtingai nei akį rėžianti šio pasaulio šviesa“.

Šios Vergilijaus iliustracijos bei pastoralinės Jobo knygos scenos tapo Palmeriui savotišku talismanu didžiausio įkvėpimo metais. Jos ne tik padėjo surasti sau pačiam jaukius kampelius bei slėnius kalvotose Kento kaimo vietovėse, bet ir parodė, kaip išdidinti tekstūras ir išryškinti piešinių bruožus. Kartais Palmerio pasaulis toks artimas Blake'o pasauliui, jog atrodo, tarsi jie kalbėtų vienu balsu.

Blake'o pastoralinius regėjimus kurstė didėjantis anglų tapytojų ir meno mėgėjų susidomėjimas šiaurės „primityvais“. Anglų Viduramžių atgimimas turėjo savąjį Boisserée – tai buvo Charlesas Adersas, anglų-vokiečių kilmės pirklys, sukaupęs nuosavą flamandų ir vokiečių „primityvų“ tapybos rinkinį po



110 BLAKE *Trobelė prie upokšnio* iš Vergilijaus *Pastoralių* 1820

Napoleono karų. Adersas, Flaxmano ir Crabbo Robinsono draugas, visada noriai parodydavo savąjį rinkinį besidomintiems; XIX a. 3-iąjį dešimtmetį tarp jų buvo Blake'as bei jaunesnieji gerbėjai Palmeris, Johnas Linnellis, Edwardas Calvertas ir George'as Richmondas, kurie šitaip išgirdo apie nazarėnus ir pamatė litografijas, sukurtas pagal jų darbus.

113 Kai kurie šie dailininkai, ypač George'as Richmondas, stengėsi imituoti tuometinius vokiečius, artimai sekant meno, sukurto iki Raphaelio, temas ir stilius. Tad ryžtą įkurti grupelę, žinomą „senųjų" vardu, bei pasitraukti į kaimo vienatvę, į Šoremo (*Shoreham*) bažnytkaimį, galėjo paskatinti tai, kad jie sužinojo apie Šv. Luko broliją. Tačiau daugumos jų reakcija į senąjį meną buvo kur kas kūrybingesnė ir labiau nepriklausoma.

Samuelis Palmeris užmezgė ryšius su šiuo sąjūdžiu dar prieš susipažindamas su Blake'u. Linnellis, kurį jis sutiko 1822 m., buvo dailininkas, pirmasis davęs jam impulsą kurti iš natūros „su vaiko naivumu ir nuolankiu stropumu". Tuo metu Linnellis jau apie ketverius metus buvo pažįstamas su Adersu ir nepaprastai žavėjosi Dürerio bei Luco van Leydeno raižiniais. Kaip ir Wackenroderis, jis laikė Dürerį nesuvaržytu realistu, ir pats Palmeris atsivertė daugiau nei po dešimties metų akylo stebėjimo, besiribojusio su naivumu. Linnellis paskatino Palmerį ieškoti Dürerio ir Leydeno kūryboje to, kas „išplėštų iš šiuolaikinio meno duobės". Po dvejų metų Linnellis padarė Palmeriui dar didesnę paslaugą, pristatęs jį Blake'ui.

Sūnui tragiškai sunaikinus daugelį ankstyvųjų Palmerio darbų, mes netekome galimybės pamatyti, kaip buvo atspindėtas jo pirmasis įspūdis, atradus „primityvus". Tačiau šis genialus jaunas tapytojas, 1819 m. keturiolikos metų dalyvavęs Karališkosios dailės akademijos parodoje, paveiktas anglų akvarelininko Davido Coxo, apie 1824 m. jau buvo visiškai perėmęs tvirtas Dürerio ir Luco van Leydeno linijas, aiškias formas ir gyvas tekstūras.

Palmerį, kaip ir Blake'ą, taip pat smarkiai uždegdavo rašytinis žodis kaip ir
112 regimasis vaizdas. Jo 1824 m. eskizų sąsiuvinyje, vieninteliame išlikusiame iš šio laikotarpio, yra tokių pamokymų sau: „Ieškok vanleideniškų bruožų realiame gamtovaizdyje, ir ieškok atidžiai, ilgai ir nuolat"; kitais šūksniais jis žadina savo tapybinę vaizduotę poetinėmis metaforomis: javų laukas jam atrodo „banguojanti gausybės jūra" arba jis stebi, kaip „tekantis mėnulis, rodosi, stovi pasistiebęs ant žalios kalvos viršūnės ir žiūri, ar diena jau baigėsi ir ar jau prasidėjo jo vicekaraliavimo laikas".

111 Poezijos ir tapybos sąveikos rezultatas akivaizdus šešiose užbaigtose sepijos kompozicijose, kurias puošia citatos iš Miltono ir Biblijos, apgaubiančios turtingą ir derlingą žemę storomis, energingomis eilutėmis. Tai – pastoralinis

111 PALMER *Ankstyvas rytas* 1825

112 PALMER Eskizų sąsiuvinis 1824



išsipildymo, stebuklų ir pasakų pasaulio regėjimas, kur galima susitikti triušiuką, rytą be baimės išėjusį pasivaikščioti.

Kaip ir Blake'o, Palmerio regėjimai buvo grįsti jausmu, kartais jo vaizdai net atvirai erotiški. Tačiau jam trūko didvyriškos vyresnio Blake'o nepriklausomybės. 1827 m. autoportretas vaizduoja jaunuolį, turintį „neigiamą sugebėjimą", apie kurį rašė Keatsas, – sugebėjimą jautriai reaguoti į kiekvieną greitai pranykstantį niuansą: susijaudinantį tą akimirką, tačiau pasyvų ir be vaizduotės, tam jauduliui praėjus.

1827 m. mirus Blake'ui, Palmeris neteko mokytojo. Dar tų pačių metų pradžioje, gavęs savo senelio palikimą, Palmeris buvo nusprendęs apsigyventi Šoreme. Čia jis išgyveno devynerius metus, bet tik pirmuosius penkerius kūrė didžiai įkvėptas. Gimęs mieste, jis visada žavėjosi idilišku kaimo gyvenimu, o 1832 m. reformų įstatymo projektas, iki kurio priėmimo jau buvo prasidėjęs kaugių deginimas ir socialinė agitacija, matyt, tapo jo visiško nusivylimo priežastimi. 1837 m. jis vedė Linnellio dukterį. Jį apžavėjo autokratiško, sunkaus charakterio uošvis. Žmogus, kuris kadaise buvo jo angelas sargas, dabar tapo

113 RICHMOND *Kristus ir samarietė* 1828





114 PALMER *Autoportretas* 1827

velniu, verčiančiu tapyti taip, kad būtų pelninga. Rezultatas – nostalgiškai švelnus, dažnai jausmingas, bet visiškai nejaudinantis stilius.

Palmerio paveikslai, tapyti ankstyvaisiais Šoremo metais, buvo ne vien Blake'o regėjimų tąsa. Jis išmoko suprasti kiekvienos atskiros formos detalę, grožėtis dideliais, dribliais kaštonų lapais, kabančiais vaisiais ir šiurkščiais medžių kamienais. Tapydamas jis labai dažnai naudodavo akvarelę, plunksną, temperą ir laką ir todėl išgaudavo gilios ryškios šviesos įspūdį, nuo kurios jo paveikslas ima švytėti tarsi lango vitražas. Paveiksle *Kalvotas gamtovaizdis* nežemiškas ap- 115
švietimas kur kas stipresnis už tą šviesą, kurią galėtų skleisti mėnulio pjautuvas.

Pačiam Palmeriui nuolat būdavo sunku suderinti tai, ką jis matė, su tuo, ką įsivaizduodavo, susieti „mielą gamtos švelnumą" su „gremėzdišku meno sferiškumu". Tik jo religingumas, kurį *Kalvotame gamtovaizdyje* simbolizuoja „gotikinė" medžių šakų arka ir bažnyčia paveikslo centre, įtikino jį, jog yra kas vienija visus Romantizmo regėjimų peizažus; tas tyras jausmas, sukeltas gamtos suvokimo, buvo giliausias ir slapčiausias Dievo buvimo įrodymas.

Dievo buvimo jausmas gali būti numanomas visoje Romantizmo peizažinėje tapyboje. Bet žavėjimasis gamta nebūtinai reiškia, kad prie šios temos reikia ilgam apsistoti. Tas tyrinėjimas gali būti ekstensyvus ir intensyvus, aiškus gamtos pasaulio buvimas ir nepastovumas gali visai užvaldyti.

Visatos ekstensyvumas kaip tik ir buvo paties žymiausio to amžiaus peizažų tapytojo Josepho Mallordo Williamo Turnerio (1775–1851) manija. Per šešiasdešimt metų jis ištyrinėjo kiekvieną tada žinotą peizažo žanrą, visada nukrypdamas į kokį nors kraštutinumą. Jo galingiausias gynėjas Johnas Ruskinas iškėlė mintį (ir tai galėtų apibūdinti visą dailininko kūrybą), kad Turnerio jūriniai paveikslai įkūnija arba „tylos ir ramybės poeziją“, arba „neramumą ir įniršį“ ir „jis tepateikia vos keletą tarpinių būsenų pavyzdžių“.

Turnerio menas vaizdavo vien kraštutinumus, bet tai nebuvo perdėjimas, nes padidinimas yra ne kas kita, kaip tik stenografinis būdas užsiminti apie kažką nepaprasta. Turneris visiškai pasinerdavo į pačius įvykius. Jis vaizdavo tai, ką matė, ne tiek deskriptyviai, kiek kurdamas vaizdinius atitikmenis. Jo lesiruotės kelia gležnumo ir švytėjimo įspūdį, jo impastai skleidžia tikrą jėgą, vidinės kompozicijos ir spalvos darnios. Jo temų literatūriniai šaltiniai, alegorinės užuominos ir retorika yra tarsi nuorodos pagrindiniam tapybos kūrinio faktui. Tapybiniai laimėjimai padarė jo meną impresionistų ir jų sekėjų (menininkų, kuriems Romantizmo simbolizmas ir tematika maža ką reiškė) pasigėrėjimo objektu.

Nors Turnerio kūryba amžininkams keldavo daugiausia siaubą, jo meistriškumas visąlaik buvo pripažįstamas. Dvidešimt ketverių metų Turneris buvo Karališkosios dailės akademijos narys korespondentas, o 1802 m., būdamas vos dvidešimt šešerių, tapo jauniausiu jos tikruoju nariu. Šios garbės jis susilaukė tik už savo meistriškumą. Londono kirpėjo sūnui trūko socialinių privilegijų, kurios jam būtų padėjusios, siekiant tokių trokštamų pasižymėjimo ženklų kaip riterystė ar Karališkosios dailės akademijos prezidento postas.

Turneris buvo ir ambicingas, ir šykštus, tačiau nė viena šių aistrų negalėjo užgožti meno. Turto, kurį jis sukaupė iš meno, jam prireikė gyvenimui vėlesniais metais, tapant paveikslus, kurių beveik niekas nepirkdavo, bei supirkinėjant savo ankstesnius kūrinius. To turto būtų pakakę ir Turnerio galerijai finansuoti, kurioje jo kūryba būtų tapusi visiems laikams prieinama visuomenei, jeigu jo giminės, tokie pat gobšūs kaip ir jis pats, būtų laikęsi testamento sąlygų. Atsidavęs tik savo tėvui, jis neužmezgė jokių asmeninių ryšių, kurie būtų trukdę jo menui.

115 PALMER *Kalvotas gamtovaizdis* 1826–1828



Žavėjimasis savo paties ankstyvaisiais kūriniais paskutiniais gyvenimo metais atspindi Turnerio kūrybos kelyje glūdintį perimamumą. Jo stilius, žinoma, ilgainiui pakito iš esmės, bet tai buvo lėto patirties kaupimo pasekmė. Jau ankstyvuosiuose Turnerio peizažuose matyti dėmesys atmosferai ir apšvietimui, kurie bus svarbiausi jo paskutiniuose paveiksluose, o garsioji „sūkurio" kompozicija, kur visi paveikslo elementai išcentrinės jėgos įtraukiami į besisukančią ma-
117 sę, jau numanoma pirmajame paveiksle, nutapytame aliejiniais dažais, – *Žvejai jūroje.*

Tačiau regis, jog jis tikrai bus patyręs krizę kūrybos kelio viduryje. Tai atsitiko apie 1815 m., kai rodės, kad jis jau pasiekęs viršūnę, pralenkęs visus amžininkus ir ėmęs varžytis su senaisiais meistrais, siekdamas tobulumo. Tai buvo lemtinga, bet bauginanti akimirka. Nuo šios akimirkos Turneris ėmė mokytis tik to, ko pats galėjo save mokyti. Prisitaikyti jam prireikė kelerių metų.

Varžymasis su kitų meistrų darbais buvo paplitęs visuomenėje, kuri vis dar tikėjo, kad menams galioja vienintelė tobulumo skalė, ir vis dar manė, kad jaunai anglų mokyklai reikia smarkiai vytis senuosius meistrus ir iš jų daug mokytis. Turneris pradėjo nuo pat tapybos hierarchijos apačios – kaip kitų sukurtų graviūrų ir piešinių spalvintojas. Iš pat pradžių jo požiūris buvo pragma-



116 TURNER *Šviesa ir spalva* (*Goethe's teorija*) – *rytas po tvano* 1843



117 TURNER *Žvejai jūroje* 1796

tiškas, ir beveik tuo pat metu, kai įstojo į Karališkosios dailės akademijos mokyklą 1789 m. gruodžio mėn., ėmė dirbti su architektu braižytoju Thomu Maltonu. Vargu ar esti geresnis būdas mokytis atidžiai stebėti nei darbas su žmogumi, kurio pašaukimas – tikslus pastatų atvaizdavimas. Ir, kaip rašė Ruskinas, Turneris niekada neprarado tikslumo pojūčio. Būtent dėl tikslumo jo atmosferos reiškinių tyrinėjimai ir yra tokie išraiškingi.

Turneris mokėsi tapyti akvarele tuo metu, kai pati ši technika atgavo svarbą. Didėjantis topografų susižavėjimas gamtos nuotaikomis išryškino ypatingus šios kintančios ir jautrios technikos privalumus, siekiant pagauti kokios nors vietos įspūdį ir bruožus. Būtent tokia ypatybe išsiskyrė Johno Roberto Cozenso kūryba, o Turneris artimai susidūrė su šio dailininko kūryba, kai jam teko kopijuoti akvareles, kurias turėjo Thomas Monro, gydytojas ir tapytojas mėgėjas, rūpinęsis Cozensu ir turėjęs jo darbų paskutiniais jau išprotėjusio dailininko gyvenimo metais (1794–1797). Atrodo, jog Monro buvo įkūręs savotišką neformalią

akademiją jauniems akvarelininkams, kurioje šie turėjo gerą galimybę kopijuoti jo rinkinio darbus, o jis – įsigyti tas kopijas. Turneris čia dirbo su vieninteliu savo kartos dailininku, galėjusiu varžytis meistriškumu, tapant akvarele, – su neilgai gyvenusiu Thomu Girtinu. Girtinas perėmė Cozenso manierą rūpestingai kurti savo paveikslų toną smulkių potėpių sluoksniais, o Turneriui bendras Cozenso efekto meistriškumas buvo akstinas eksperimentuoti. 1799 m. jis papasakojo Akademijos nariui Faringtonui, rašiusiam dienoraštį, kad „jis piešia be jokios sistemos... ir retkarčiais ištrindamas, kol pagaliau tam tikru mastu išreiškia idėją, kurią turi galvoje“.

Parodyti, jog akvarelė yra pakankamai pajėgi perteikti didelę užbaigtą kompoziciją, buvo tam tikras akvarelininkų iššūkis tapytojams aliejiniais dažais. Apie 1799 m. Turneris taip pat buvo aliejinių drobių meistras, nes aliejinė tapyba
26 dar daugelį metų buvo labai vertinama jo užsakovų. Penki jo „vaizdingi“ paveikslai, kuriuose nupiešta Fonthillo abatija, atskleidžia, kaip giliai akimirkos jausmas prasiskverbė į topografiją. Pavyzdžiui, paveiksle *Vakaras* abatiją įrėminanti miško laukymė, kur spindintis upelis teikia ramaus žavesio akimirką, iškyla kaip kontrastas tolimo pastato dramai.

Patekęs Akademijos malonėn, Turneris taip pat ėmė naudoti vyraujančią priemonę – aliejinius dažus ir varžytis su didžiaisiais XVII a. peizažo meistrais. Net gyvenimo pabaigoje Turnerio neapleido varžybų nuotaika: savo testamente jis nurodė sąlygą, kad du iš jo ankstyvųjų paveikslų būtų pakabinti greta dviejų Claude'o kūrinių Nacionalinėje galerijoje.

Sero Joshua Reynoldso patarimu dailininkas turėjo nupiešti kokiam žymiam paveikslui priedą, kad perprastų jo ypatybes. Ir Turneriui buvo užsakyta nutapyti priedus keletui šedevrų. Tačiau šiam toks užsakymas buvo ir kvietimas patobulinti originalą, o patobulinti to meto supratimu reiškė parodyti dar didesnį meistriškumą, perteikiant nuotaiką ir dramą. Ignoruodamas ankstesnius tapytojus Turneris pirmiausia varžėsi virtuoziškumu su tokiais madingais dailininkais kaip Loutherbourgas.

118 Sunku patikėti, kad *Prekinio laivo sudužimas* iš tikrųjų buvo paveikslų ciklo, vaizduojančio audringą jūrą, kulminacija. Jis pradėtas 1801 m. lordui Bridgewateriui užsakius nutapyti priedą jo turimam Van der Velde's paveikslui *Kylanti audra.* Tapydamas šį užsakymą, Turneris perprato, kaip šis olandų meistras pavertė leitmotyvu priekiniame plane vyraujančios burės pasvirimą, perteikiantį vėjo šėlsmą. Paveiksle *Prekinio laivo sudužimas* šis stiprus vėjas virsta audra. Viskas dabar yra jūros valioje. Ji praryja ir mus, nes mūsų žiūros taškas yra iš įlinkio tarp dviejų bangų.

Paveikslai, vaizduojantys nelaimes, ypač laivų sudužimus, buvo įprasti ro-



118 TURNER *Prekinio laivo sudužimas* 1805–1810

mantinei dailei, ir Turneris, žinoma, naudojo jų galią stulbinti. Tačiau veiksmas perteikiamas netiesiogiai.

Amžininkus glumino tai, kad, jų manymu, Turneriui trūko realizmo, o ypač neskaidrus jo vaizduojamas vanduo. Ruskinas atkirto, kad bangos tikrai tampa sunkios ir neperregimos, kai jas plaka audra. Audros jėgą juntamai perteikti dažais Turneris galėjo tik šitaip.

Pakilęs virš olandų natūralizmo, Turneris ėmė labiau dramatinti istorinį peizažą. Iš pradžių tiesiogiai susipažinti su tokiais darbais jis galėjo tik asmeniniuose rinkiniuose, kurie jam buvo prieinami. Tačiau jis buvo vienas iš tų kelių britų dailininkų, kurie 1802 m. pasinaudojo pusantrų metų trukusia taika su Prancūzija ir pakeliavo po žemyną. Su būdingu nuovokumu jis pirmiausia skubėjo pamatyti prakilniausią iš Europos reginių – Alpes, o po to sugrįžo, aplankęs didžiausią Europos rinkinį – Napoleono muziejų. Per tas kelias savaites, praleistas Paryžiuje, jis geriausiai įsidėmėjo Ruisdaelį, Poussiną, Rubensą ir Ticianą – visus tuos dailininkus, kuriems rūpėjo žmogaus dramos ir gamtos ryšys.



119 TURNER *Vergų pirkliai meta už borto mirusiuosius ir mirštančiuosius – prasideda audra* (il. 126 detalė)

120 TURNER *Petverto* (Petworth) *interjeras* apie 1837

121 TURNER *Lietus, garas ir greitis* 1844

Jis jau buvo nutapęs biblinių nelaimių eskizų Poussino maniera. Dabar jis ėmė suprasti, kaip rūpestingai šis meistras pasverdavo savo paveikslų tonus, kad jie atitiktų turinį.

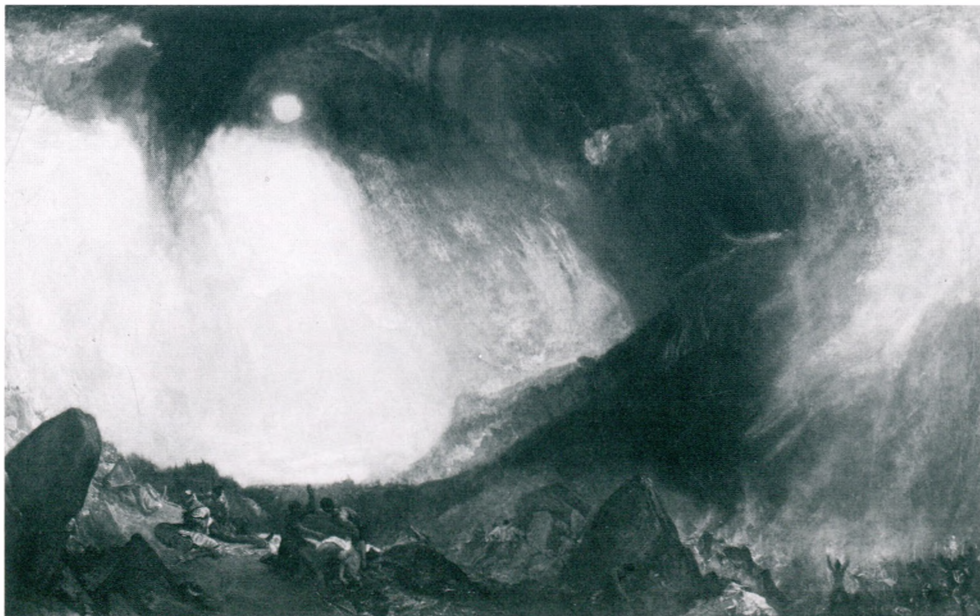
Tam tikra prasme ryšys tarp peizažo ir įvykio labiausiai domino Turnerį visą jo kūrybą, nors ilgainiui virto esmingesniu patyrimo ir vaizdavimo tyrinėjimu. Pagundą peizažą pajungti temai Turneris visiškai suvaldė tuo metu, kai kūrė
122 paveikslą *Hanibalo žygis per Alpes* 1812 m.

Tema geriausiai atitiko istorinio peizažo tikslą, nes čia gamta tokia pat svarbi kaip žmogus. Sniego audra, užgriūvanti kartaginiečius, susirėmusius su vietos genčių vyrais, grasina užtemdyti derlingų lygumų už jų nugarų reginį. Turneris nepaliko šios spėlionės žiūrovo vaizduotei, nes, kai eksponavo paveikslą Karališkojoje dailės akademijoje, pridėjo kelias poezijos eilutes prie įrašo kataloge, kurios baigėsi taip:

Jis vis dar galvojo apie Kampanijos derlingą lygumą,
Bet švelnus vėjas garsiai kūkčiojo: „Saugokis Kapujos džiaugsmų"

Pačios šios eilės grėsmingos. Tai yra pirmoji Turnerio epinės poemos *Vilties klaidos* ištrauka, ši poema cituojama prie daugelio eksponuotų darbų. Jau po-

122 TURNER *Hanibalo žygis per Alpes* 1812





123 TURNER *Volton Ryčas* (Walton Reach) apie 1810

emos pavadinimas atskleidžia liguistą Turnerio fatalizmą. Poezija jis siekė praturtinti ir praplėsti paveikslo nuotaiką ir prasmę, bet tai ir tebuvo tik prasmės praplėtimas. Nėra pagrindo manyti, jog kada nors būta ištisos poemos *Vilties klaidos*, ne vien šių „ištraukėlių“, t.y. mažų eiliuotų proginių posmelių. Vaizdas rasdavosi pirmiau negu eilės.

Jeigu tikėtume tuo, kas pasakojama, tas vaizdas irgi buvo pamatytas anksčiau, mat Turneris pateko į pūgą, su globėju ir artimu draugu Walteriu Fawkesu būdamas Jorkšyre 1810 m.; tas nutikimas ir laikomas paveikslo išeities tašku. Fawkeso sūnus prisiminė, neva Turneris pasakęs jam: „Po dvejų metų tu vėl pamatysi šią pūgą pavadinimu „Hanibalo žygis per Alpes“.

Šiaip ar taip, akivaizdu, jog audra yra svarbiausias paveikslo įvykis. Hanibalo bendražygiai ir vietos genčių vyrai susikibę kalvos įdubose priekiniame plane, jų gestų beveik neįmanoma įžiūrėti tarp uolų, o uolos savo ruožtu tik nužymi milžinišką oro gūsį, nešantį sniegą ir tarsi arka iškylantį virš mūsų galvų, jau pusiau užtemdžiusį saulę. Tai – stichijų karas, nutapytas sodriom spalvom, mentele laisvai tepant dažus sniego debesims atvaizduoti.

Hanibalo žygis per Alpes priartino Turnerį prie hiperbolės pavojų, nors pažvelgus į jo varžovo Johno Martino paveikslą matyti, kaip toli Turneris nuo 128
paprasto efektų dauginimo. Daugiau kaip dvidešimt metų jis netapė tokių stiprių vaizdų; tada tai buvo spalvų revoliucija.

Net tapydamas pačiomis dramatiškiausiomis temomis, jis nesiliovė domėtis



124 TURNER *Noremo* (Norham) *pilis* apie 1840

lyriška Claude'o ir tokių olandų meistrų kaip Cuypas ramybe. Judėjimo ir susijaudinimo vaizdavimas turi turėti užuominų; tai, kas tylu ir statiška, gali būti atidžiau tyrinėjama. Tik tylioje Anglijos kaimo aplinkoje jis ėmė tiesiai tapyti
123 etiudus aliejiniais dažais – taip piešė Constable'is ir kiti natūralistai. *Volton Ryčas* (*Walton Reach*), vienas iš nedaugelio eskizų, nupieštų Temzės slėnyje, dvelkia tokia pat gaiva kaip ir visi Constable'io eskizai, sukurti atvirame ore, tačiau jo tikslas yra kiek kitoks. Constable'is siekė savitumo ir akimirkos pojūčio, pripildydamas eskizus dėmelių, kurios parodo gęstant šviesą ir rimstant vėją, – Turneris formas išgavo plačiais, lygiai užteptų dažų plotais. Tai peizažas, kuriame iš tikrųjų nėra pasakojimo, ir vienas pirmųjų paveikslų, kuriame labiausiai išryškėja jo kompozicijos pojūtis.

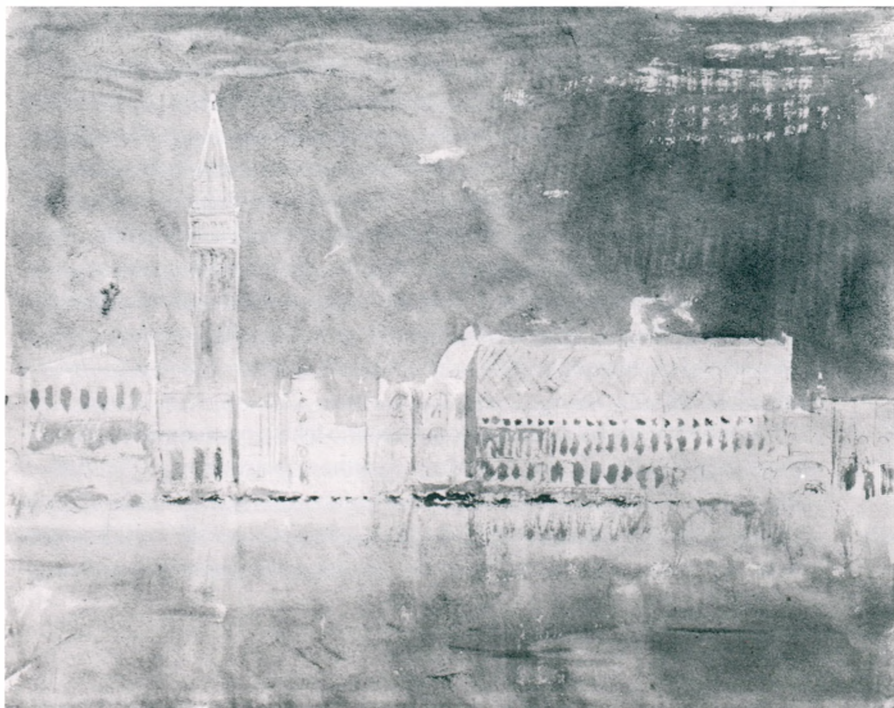
Po Napoleono karų Turneris tapo užkietėjusiu keliautoju po žemyną, ir nors jis surado gausybę naujos medžiagos Prancūzijoje, Reino žemėje, Alpių kalnuo-

se ir Vidurio Europoje, bet tik Italijoje jo fantazija geriausiai atsiskleidė, nes čia jis galėjo pamatyti Claude'o paveikslų šviesos šaltinius ir įgyti visiškai kitokios patirties.

Per šešis mėnesius trukusią kelionę Turneris daugiausia laiko praleido Romoje ir Pietų Italijoje, bet pakeliui aplankė Veneciją, ir čia šviežia patirtis įkvėpė jį keletą ankstyvųjų etiudų nutapyti grynomis spalvomis. *Volton Ryčas* išryš- 123
kino formų sąrangos pojūtį, komponuojant jas paveikslo plokštumoje, o akvarelėje *Venecijos varpinė ir dožų rūmai* tokį pojūtį sukelia griežtas kompozicijos 125
frontalumas, tapant beveik grynomis pagrindinėmis spalvomis.

Šiame eskize galima matyti, kaip formuojasi toji technika, kuri bus būdinga paskutiniams didiesiems Turnerio darbams. Tapysena, tepant dažus ant plokščio paviršiaus, iš tikrųjų negali kopijuoti apšviesto trimačio pasaulio, ji gali sukelti tik ekvivalentiškų įspūdžių asociacijas. Ir tik sutelkęs dėmesį į ekvivalentų kūrimą, jis pasiekė nepaprastai įtaigių ir tikslių spalvos ir formos dermių. Tuo pat metu, kai tapė varpinės eskizą, jis pratinosi kurti grynųjų spalvų kompozicijas, nuo tada žinomas kaip „spalvų pradžia“. Tokios akvarelės nėra „abstrakčios“,

125 TURNER *Venecijos varpinė ir dožų rūmai* 1819



nes jos visada siekia perteikti atmosferos įspūdį, tačiau jose matyti, kaip jo paveikslų išeities tašku pamažu tapo tos priemonės, kuria jos buvo sukurtos, savybės.

Apie XIX a. 4-ąjį dešimtmetį „spalvų pradžių" kūrimas jau įsitvirtino ir Turnerio aliejinėje tapyboje. Gausu amžininkų paliudijimų, kad jis siųsdavęs savo darbus Akademijai, „ką tik įtrynęs", ir kaip prieš pat parodos atidarymą juos apdorodavęs, kad išryškintų temą, per tą keletą dienų, skirtų „lakavimui". Da-
124 bar manoma, kad tokie darbai kaip *Noremo* (Norham) *pilis* atskleidžia, kokios tos akvarelės būdavusios prieš šią baigiamąją stadiją.

Jeigu spalvų dermės galėjo atkurti Italijos dangaus ryškumą, tai jos galėjo atskleisti ir subtilesnį šešėliuotų interjerų spindesį. Atrodo, jog keletas ilgų viešnagių 1828–1837 m. Petverte (*Petworth*), erdviuose globėjo lordo Egremonto rūmuose, kur tvyrojo poilsio atmosfera, skatino Turnerio domėjimąsi šia sritimi. Prisidėjo ir tai, kad dailininkas buvo giliau suvokęs Rembrandto paveikslų
120 vidinį virpėjimą. Tokiuose etiuduose kaip *Petverto interjeras* Turneris daug labiau nei Rembrandtas kliaujasi spalvų santykiu. Tačiau yra kažkas rembrantiška tame, kaip raudoni, geltoni ir žali kontūrai ištirpsta ir pasklinda šiltų ir šaltų tonų fone. Ir šviesōs, sklindančios pro centrinę arkos pavidalo angą ir išsisklaidančios atmosferoje, kolona turi beveik mistinę galią. Tiek iš efekto stiprumo, tiek iš dažų tirštumo ryškėja, jog šviesa laikoma viršesne jėga už materialius pavidalus.

Turneris labai domėjosi teorine savo meno puse. 1807–1837 m. jis buvo Karališkosios dailės akademijos profesorius ir dėstė perspektyvą; mokytis perspektyvos, jo nuomone, – tai tas pat, kas mokytis piešti peizažus. Jis buvo labai prastas paskaitininkas: vienintelis klausytojas iš auditorijos, jį tinkamai įvertinęs, buvo kurčias dailininkas Thomas Stothardas, ateidavęs tik dėl to, kad būdavo naudojamos didingos diagramos. Tačiau Turneris labai rūpestingai parengdavo medžiagą. Jis ne tik reziumavo peizažinės tapybos naudojimo istorinėje tapyboje raidą ir svarbą, bet ir nuodugniai ištyrinėjo šviesos šaltinių problemas bei atspindžių prigimtį. Po 1830 m., kai atsisakė paskaitų, daugelyje
116 eksponuotų paveikslų, pavyzdžiui, *Šviesa ir spalva* (*Goethe's teorija*) – *rytas po tvano* atsirado užuominų į spalvų teorijas, ypač į *Watteau etiudą pagal Fresnoy taisykles* (1831).

Pastarasis paveikslas atskleidžia kitą Turnerio spalvų panaudojimo aspektą – emocines galimybes. Turneris perskaitė Goethe's *Spalvų teoriją* (*Zur Farbenlehre*) ir kruopščiai pakomentavo, kai šis veikalas, jo draugo Eastlake'o išverstas į anglų kalbą, buvo išleistas 1840 m. Jis su panieka rašė apie antiniutonišką poeto nuostatą, nors ir žavėjosi Goethe's optinių reiškinių stebėjimų įžvalgu-

mu. *Šviesa ir spalva* pagrįstas Goethe's teorija apie asociatyviąsias spalvos savybes, pasak kurios „šaltieji" spektro tonai – mėlynas, mėlynai žalias ir purpurinis – buvo „neigiami", žadinantys „nerimą, jautrumą, susirūpinimą", o „šiltieji" – raudoni, geltoni ir žali – kelią „šilumos, linksmybės ir laimės" asociacijas.

Šviesa ir spalva yra priedas paveikslui, pavadintam *Šešėlis ir tamsa*, vaizduojančiam, jog tvanas tuoj prasidės, ir jis nutapytas „neigiamais" mėlynais ir purpuriniais tonais. Tačiau nors *Šviesa ir spalva* vaizduoja rytą po tvano ir nutapytas „teigiamais" tonais, tai – ne tiek Dievo, išgelbėjusio Nojų, pagarbinimas, kiek skeptiškas to išgelbėjimo komentaras, nes Turneris įsivaizdavo visą sceną tarsi apgaubtą burbulo, ant kurio išgaubto paviršiaus matoma per prizmę lūžtanti spalva; tai primena vaivorykštę, kuri minima Biblijoje kaip „Dievo pažado" simbolis. O eilėmis iš *Vilties klaidų* Turneris paaiškino, kad šie efektai parodo, jog pažadas melagingas, nes juk burbulas yra tik

Vilties pranašautojas, efemeriškas kaip vasaros vabzdys,
Kuris pakyla, skrieja, išsiplečia ir miršta.

Turnerio nesutarimas su Goethe yra ne tiek puolimas prieš spalvų asociacijas, kiek patvirtinimas, kad spalvų asociacijos, kaip ir bet kuri kita percepcija, priklauso nuo stebėtojo nuotaikos. Goethe manė, jog šviesos galia palanki; Turneris buvo įsitikinęs, jog ji neutrali. Jėga, kuri davė gyvybę, yra ir naikinanti jėga.

Šviesa ir spalva iš esmės yra parodomasis paveikslas. Tačiau Turneris jau buvo nutapęs darbus, kuriuose spalvų asociacijos neatsiejamos nuo struktūros.
Paveikslas *Vergų pirkliai meta už borto mirusiuosius ir merštančiuosius – prasideda audra* 119, 126
vaizduoja tą akimirką, kai 1783 m. vergų laivo „Zongas" kapitonas susirgusius vergus išmetė už borto, kad galėtų pareikalauti draudimo už juos kaip „nuskendusius jūroje". Nėra kito Turnerio paveikslo, labiau sukrečiančio už šį siaubingą vaizdą, kuris dar sunkiau pakeliamas dėl priekinio plano: čia pavaizduota, kaip išmestus vergus ryja jūrų pabaisos. Ruskinas, kuris buvo įsitikinęs, jog tai – „kilniausia jūra, kokią Turneris yra nutapęs", gėrėjosi įmantriai pavaizduotu „... nusikaltimų laivu, kuris sunkiai plaukia per apšviestą jūrą, o jo ploni stiebai brėžia danguje kruvinas linijas, apgaubti prakeiksmo, išreikšto tuo baisiu atspalviu, paženklinančiu dangų siaubu".

Be abejo, paveikslas palieka slogų baisios audros saulei leidžiantis įspūdį. Tačiau trikdo tai, kad Turneris galėjo iš tokios akimirkos išgauti didingą disonansą. Kaip ir Delacroix *Sardanapalo mirtis*, šis Turnerio paveikslas nuvilia – 189
jis pernelyg geidulingai liguistas.



126 TURNER *Vergų pirkliai meta už borto mirusiuosius ir mirštančiuosius – prasideda audra* 1839

Net ten, kur simbolizmas ne toks aiškus, emocinė kolorito galia vėlyvuosiuose Turnerio darbuose vis dar kelia asociacijų. Jo gerai žinomame pašlovinime naujai ir revoliucingai keliavimo priemonei, geležinkeliui, yra kažkas šėtoniška juodame, dūmus leidžiančiame garvežyje, viaduku lekiančiame į mus, ypač kai jis supriešinamas su vaiskiu upės reginiu, kur ramiai plūduriuoja valtis kairėje pusėje. Kritikas Théophile'is Gautier šį darbą laikė tikra blogio manifestacija, tačiau tiek paveikslo pavadinimas, tiek detalės mums leidžia jį suvokti kaip liaupsę pažangai. Dviprasmiškumas nebūdingas pagrindiniam paveikslo įvaizdžiui – atkakliam metaliniam traukiniui, lekiančiam per mirguliuojančius blyškiai mėlynus auksinius rūkus.

Nesunku suprasti, kaip Turnerio pasaulėžiūra – jo fatalizmas, meilė stichijoms, didybei ir nykimui – atitinka to meto romantikų interesus. Jo tapymo maniera, tas įtaigus būdas, taip dažnai klaidingai laikytas neapibrėžtu, taip pat atrodė esąs savarankiškumo įkūnijimas, nuostabiai subjektyvus, tinkamas tik

jausmus žadinančioms ir įsivaizduojamoms temoms, vadinamoms „romantinėmis“. Pamatęs taip nutapyto proziško Djepo (*Dieppe*) miesto vaizdą, Crabbas Robinsonas sušuko: „Jeigu jis sukuria savo paties atmosferą ir spalvų žaismą, kodėl jis negali vadintis romantiko *vardu*? Niekas negalėtų rasti trūkumų *šitaip* nutapytuose Armidos soduose ar net Rojuje“.

Robinsonas per daug dailiai ir tvarkingai atribojo romantinį patyrimą nuo kasdienybės. Iš tiesų, tik vienas griežtesnis kritikas labiau priartėjo prie reikalo esmės. Dažniausiai cituojama eseisto Williamo Hazlitto niekinama pastaba apie Turnerį – jo „paveikslai apie nieką ir labai panašūs“ – buvo pasakyta priekaištaujant dailininkui, jog jis tapęs paveikslus, kurie „daugiausia yra nerealios perspektyvos abstrakcijos ir vaizduoja ne tiek pačius gamtos objektus, kiek tą priemonę, kuri padeda juos pamatyti“.

Iš tikrųjų nuostabu, kad po metų, 1816 m., Hazlittas parašė straipsnį *Britų enciklopedijai* (*Encyclopaedia Britannica*), kur išgyrė Rembrandtą būtent už tai, kaip jis vaizdavo tą „nieką“: „Į jo peizažus mes galėtume žiūrėti amžinai, nors juose nieko nėra“. Hazlitto, vis dar gynusio turinio reikšmę mene, supratimu, šviesos burtai išgelbėdavę nereikšmingą Rembrandto paveikslų medžiagą. Ir bandydamas surasti tą kategoriją, kuriai derėtų priskirti šį didžiausią laimėjimą, jis užbaigė: „Rembrandtas – mažiausiai klasikinis ir pats romantiškiausias iš tapytojų“.

Atrodo, jog ir Turneris paskutiniais gyvenimo metais vis labiau linko prie šios nuomonės. Jau 1811 m. paskaitose apie perspektyvą jis atskyrė menką Rembrandto paveikslų turinį nuo „neprilygstamo spalvos šydo“, į kurį jis įsiausdavęs tą turinį taip, kad akiai esą „šventvagystė prasiskverbti pro mistinį spalvos kiautą, ieškant formos“.

Dailininkų privilegija – domėtis daugiausia tuo, kas atitinka jų pačių intere-
sus pirmtakų darbuose. Turneris žiūrėjo į Rembrandto paveikslus pirmiausia
dėl „neprilygstamo spalvos šydo“, o vėlesnės kartos prancūzų dailininkai buvo
tokie pat išrankūs, girdami spalvines šio anglų meistro dermes, tuo pat metu
smerkdami už „įmantrų jo fantazijos romantizmą“. Vis dėlto, net tokios ra-
mybės akimirkos kaip *Noremo pilis* neturi nieko bendra su impresionistų švie- 124
sos analize. Atsitiktinai tam tikromis aplinkybėmis šmėkštelėjusios kaugės, fa-
sadai ir tvenkiniai paprasčiausiai būdavo tinkami vaizdai kurti grynai spalvų
poeziją vėlyvuosiuose Monet paveiksluose, bet Turneris negalėjo būti toks be-
aistris. Už to šydo vis dar slypi įvykis, jis vis dar yra tapybinio atitikmens pa-
grindas. Spalvos Turneriui net neatpalaiduoja grynųjų emocijų – taip jos veiks
simbolistus. Jos perteikia neišreiškiamą požiūrį į būtį: smalsumą, nuostabą, ne-
viltį ir naivumą, būdingą amžiui, kuris vis dar siekė perprasti ženklą, užuominą

į kažkokią visumą, glūdinčią už egzistencijos paslapties ir nenuoseklumo, kad ir kokia ta užuomina būtų abstrakti ar neaiški. Toje epochoje nebuvo kito dailininko, galėjusio tai padaryti taip akivaizdžiai.

Peizažas ir melodrama

Bet koks sekimas Turneriu turėjo baigtis nuviliančia atomazga. Tačiau jo amžininkai taip nemanė. Nedaugelis išdrįso sekti jį kelyje, išvedančiame iš paprastojo deskriptyvumo, bet buvo daug dailininkų, kurie teigė jį patobulinę, paprasčiausiai panaudoję ir suvulgarinę menkesniuosius jo meno laimėjimus.

Pavyzdžiui, buvo grupė tapytojų marinistų, kurie „įveikė“ žemėlapyje aiškiai
118 pažymėtas sritis tarp *Prekinio laivo sudužimo* ir olandų jūrinių peizažų. Žymiausias iš jų buvo Clarksonas Stanfieldas (1793–1867), buvęs jūrininkas, „efektingos“ tapybos pramokęs dirbdamas scenografu „Drury Lane“ teatre. Jo meistriškumas vaizduojant atmosferos anomalijas sužavėjo Ruskiną, neapdairiai pareiškusį: „Vienintelio Stanfieldo darbas mums atskleidžia tokį koncentruotą jūros ir dangaus pažinimą, jog šį pažinimą atskiedus, jo būtų pakakę visam kokio senojo meistro gyvenimui“. Tačiau Stanfieldo aliuzijos buvo apibrėžtos, ir tai tenkino Viktorijos epochos žiūrovus daug labiau nei trikdantys Turnerio temų dviprasmiškumai. Ir nors koks atsitiktinis to meto kritikas nuspręsdavo, jog toks paveikslas kaip Turnerio *Prekinio laivo sudužimas* „kilnia moraline prasme atskleidžia įsisiautėjusios audros jaudinantį pobūdį ir veiksmą“, visi pa-
127 jusdavo ir Stanfieldo *Apleisto laivo* patosą. Šis paveikslas buvo toks aiškus, kad jo graviūrą panaudojo Viktorijos laikų didaktinio žanro meistras Augustus Leopoldas Eggas, kurdamas peizažą ciklui paveikslų, vaizduojančių vedybinės neištikimybės pasekmes, – *Praeitis ir dabartis* (1858, Tate galerija).

Svarbiausias Turnerio, istorinių katastrofų dailininko (šią dirvą jis gerai išpu-
122 reno paveikslu *Hanibalo žygis per Alpes* 1812 m.), įpėdinis buvo Johnas Martinas (1784–1854). Šis dailininkas buvo kilęs iš Nortumbrijos keistuolių šeimos: vienas brolis baigė gyvenimą beprotnamyje po to, kai bandė padegti Jorko vienuolyno bažnyčią, o antras vaikščiodavo Njūkaslio gatvėmis, skelbdamasis esąs „filosofas – visų tautų nukariautojas“, rankoje nešdamas namuose nukaltą gongą ir dėvėdamas vėžlio kiauto formos skrybėlę. Gal dailininkas ir nenusipelnė pravardės „pamišėlis Martinas“, bet jo paveikslai pritrenkdavo tuo, jog peržengdavo bet kokias tikimybės ir efekto ribas.

Martinas buvo savamokslis, taip ir nesulaukęs pagarbos kaip dailininkas. Jis tapo įnirtingu Karališkosios dailės akademijos priešininku, kuri, jo nuomone, neparodžiusi jam tinkamo dėmesio. Antipatija netrukus virto abipuse, vos tik skonį turintys žmonės pamatė, jog „vulgarus“ jo menas susilaukia vis didesnės

127 STANFIELD *Apleistas laivas* 1856

128 MARTIN *Didžioji Jo rūstybės diena* 1851–1854

sėkmės. Jo biblinės fantazijos, pavyzdžiui, *Jozuė, įsakantis saulei sustoti* (1816) arba *Baltazaro puota* (1821), visur, kur tik buvo eksponuojamos, sutraukdavo gausybę žiūrovų. Pavyzdžiui, pastarasis paveikslas privertė tris savaites pratęsti parodą Britų muziejuje ir po to eksponuojamas privačiai dar sulaukė 5000 lankytojų, mokėjusių pinigus už pažiūrėjimą. Nors kartais Martinui būdavo sunku surasti pirkėją savo didžiulėms drobėms, bet jis daug uždirbdavo iš mokesčio už jų apžiūrėjimą ir iš mecotintos technika padarytų atspaudų.

Martino sumanumas pasireiškė konkrečiais pasiūlymais, kaip patobulinti (to labai reikėjo) Londono kanalizacijos ir vandentiekio sistemą. Jo paveiksluose taip pat gausu apskaičiavimų, o paaiškinimuose, kuriuos jis kurdavo savo paveikslams, būdavo plačiai aprašoma ne tik daugybė pavaizduotų žmonių ir milžiniškų pastatų, bet ir pateikiamas tikslus dunksančių kalnų aukštis. Martino fantazijos, smulkiai vaizduodamos tai, kuo vargu ar galima patikėti, pavergia kaip šiuolaikinis efektų ar mokslinis fantastinis filmas. Epochoje dar prieš Darwiną toks tikslus biblinių katastrofų vaizdavimas buvo ne vien fantazijos dalykas. Daugelio mokslininkų nuomone, neseniai atrastos suakmenėjusios gyvūnų liekanos ir atkasti palaidoti miestai patvirtina Bibliją. Vienas toks tikintis mokslininkas, paleontologas Cuvieras, aplankė Martiną ir pagyrė mokslinį jo *Tvano* tikslumą.

Toks fundamentalizmas kaip tik ir įkvėpė Martiną sukurti paskutinį didelį darbą *Paskutinis teismas* – tris milžiniškas drobes, nupieštas paraidžiui sekant
128 Apreiškimo knyga. Paveiksle *Didžioji Jo rūstybės diena* kalnai ir uolos griūva tiksliai taip, kaip aprašyta Biblijoje, ant tų, kurie ieško, kur pasislėpti nuo Viešpaties. Kai kur kalnai ir uolos užvirtę ant ištisų miestų, jau apvirtusių bedugnėse. Vargu ar stebina, kad šitie paveikslai – tikslios „ataskaitos“ to, kas turi ateiti, – dvidešimt metų po Martino mirties buvo nuolat vežiojami po visą Britaniją ir Ameriką.

Prakilnumas amerikiečių tapyboje

Amerikoje Martino įtaka buvo labai stipri, bet jis toli gražu nebuvo pagrindinė priežastis, kad ten suklestėjo imaginacinių peizažų tapybos mokykla. Paskelbus nepriklausomybę, talentingi amerikiečių tapytojai vis mažiau buvo linkę savo laimės ieškoti Anglijoje, kaip jos ieškojo Westas ir Copley's. Antai Allstonas ir Thomas Cole'as daug ir ilgai keliavo po Europą, bet grįžo į Ameriką ir ten susilaukė sėkmės.

Nors jau amžiaus pradžioje buvo pastebimas stiprus ryžtas vaizduoti gimtąjį Amerikos gamtovaizdį, dailininkai vis dar labai remdavosi Europos kultūra. Nathanielio Hawthorne'o skundą *Marmuriniame faune*, kad „sunku rašyti



129 ALLSTON *Elijas, maitinamas varnų* 1818

romaną apie šalį, kur nėra nei šešėlio, nei senovės, nei paslapties, nei vaizdingo ar niūraus blogio – nieko, išskyrus visuotinę gerovę", rodos, atkartojo tapytojai. Matyt, nei jie, nei Hawthorne'as negalvojo apie indėnų civilizacijas, kurios buvo tokios turtingos romantikos versmės Europos rašytojams ir dailininkams.

Vienu požiūriu atskirtumo jausmas buvo privalumas – jis sustiprino menininko romantiko vienišumą. Pavyzdžiui, keistą Edgaro Allano Poe novelių fantaziją maitino nuotolis nuo tų pasakojimų šaltinio, nutolimas nuo šaltinių suteikė pranašumo ir Thomo Cole'o menui.

Harvardo auklėtinis Washingtonas Allstonas (1799–1843) dukart ilgokai gyveno Europoje: 1801–1808 m. ir 1811–1817 m. Pagarba, kurios jis nusipelnė istorine kūryba, apnuodijo jo gyvenimą, ir per likusius dvidešimt penkerius metus jam nepavyko užbaigti didelės drobės bibline tema *Baltazaro puota*. Tačiau peizažinėje tapyboje jis galėjo pavaizduoti asmeniškesnius dalykus, ir net tuomet, kai ėmė tapyti istorinius peizažus, entuziastingai perėmęs „prabangią Tiziano spalvų darną", jo peizažuose nedaug išliko Senojo pasaulio



130 COLE *Jaunystė* iš *Gyvenimo kelionės* 1840

129 santūrumo. *Elijas, maitinamas varnų* daugeliu atžvilgių yra tik Tiziano ir Rosa'os stilizacija, tačiau joks Europos dailininkas nebūtų sugalvojęs tokios poros keverziškų medžių arba pranašo nugaros išlinkio, akivaizdžiai mėgdžiojančio arką.

Žymiausią XIX a. pradžios peizažistą Thomą Cole'ą (1801–1848) taip pat traukė „pasakomis apipintos didingos praeities asociacijos". Tačiau jis pabandė perleisti jas per amerikietiškos patirties filtrą. Gimęs ir išauklėtas Anglijoje, iš kurios išvyko aštuoniolikos metų, jis manė, jog paprastas „pirmykščių miškų, laukinių ežerų ir krioklių" šviežumas teikia džiaugsmo, atsižiūrėjus Europos vaizdų, „banalių ir apsidėvėjusių nuo šimtų kasdien juos piešiančių pieštukų".

Nors tapant Amerikos peizažus jam nebuvo varžovų, Cole'as negalėjo atsikratyti seno įsitikinimo, kad paveiksle turi vyrauti turinys. Viešnagė Europoje 1829–1832 m., kai buvo įsikūręs senojoje Claude'o dirbtuvėje Romoje, sutvirtino jo pagarbą istoriniam peizažui. Likusį gyvenimą jam nebuvo nieko mieliau, kaip surasti progą nutapyti peizažinius ciklus apie žmogaus dalią, pavyzdžiui, *Imperijos kelias* (1836) ir *Gyvenimo kelionė*. Pastarasis ciklas, sudarytas iš



131 CHURCH *Peizažas su vaivorykšte* 1866

keturių paveikslų, vaizduoja vyrą, plaukiantį valtimi upe ir pasiekiantį apoteozę, kai jo apdaužytas laivelis nurimsta jūroje; tai tarsi tuštybės mugės kelionė, tapusi realia, kur už kiekvieno posūkio laukia koks nors naujas stulbinantis įvykis. Tema Cole'o galvoje, matyt, radosi tada, kai jis keliavo palei Genezerą, ir pavasarį vaizduojanti *Jaunystė*, nors viskas išdėstyta kaip Claude'o, o danguje 130
toks pat regėjimas kaip Martino paveiksluose, daro nepakartojamą šviežumo įspūdį šviesia beveik metaline vešlia žaluma ir augmenijos įvairove.

Grynieji Cole'o peizažai, nutapyti daugiausia kaip dramatiškų atmosferos reiškinių panoramos, buvo kupini kažko, ką jo publika galėjo lengvai atpažinti kaip „tikrą Amerikos pajautimą". Jo garsiausias mokinys Frederickas E. Churchas (1826–1900) keliavo per visą Šiaurės ir Pietų Ameriką, ieškodamas įspū- 131
dingų gamtovaizdžių, kuriems suteikdavo tikrai vagneriškos simfonijos visumos. Jo visaapimančios spalvų, šviesos ir atmosferos dermės, nepaprastai meistriškai sukurtos, pagaliau padarė istorinį peizažą tikrai populiariu menu. Čia atsirandantis dramos pojūtis ir heroizmas jau artimas holivudiškajam.

Dramatinis peizažas Europoje

Anglosaksų gamtos drama neturėjo tikslių atitikmenų žemyno tapyboje. Roma anksčiausiai buvo tapusi herojinio peizažo atgimimo centru. Ir kaip tik čia prancūzų tapytojas Girodet (1767–1824) pirmasis 1793 m. pareiškė, kad peizažas – „universalus tapybos žanras“. Tačiau dailininkai, dirbę šioje srityje, retai išdrįsdavo leistis į kraštutinumus. Paties Girodet peizažinės kompozicijos labai poetiškos, bet jos niekada toli nenuklysta nuo Gaspard'o Poussino. Tirolietis tapytojas Josephas Antonas Kochas (1768–1839) buvo svarbiausias „herojinio“ peizažo kūrėjas Romoje dešimtį metų nuo 1793 m., kai čia apsigyveno. Jo
135 *Šmadribachas*, be abejo, perteikia šiek tiek to baisumo – *terribilità* – kuris jį taip sužavėjo Michelangelo kūriniuose ir atitinka jo paties troškimą perteikti stichiją peizaže, panašiame į tą, kurį įsivaizduojame skaitydami Bibliją arba Homerą. Tačiau šis „visatos paveikslas“, vienu galingu mostu apimantis gamtos klodus – nuo upelio priekiniame plane iki sniegu padengtų kalno viršūnių, – yra nuostabiai valdomas. Kiekviena forma yra įtvirtinta savo plotmėje, nieko nėra paslaptinga šviesoje ar atmosferos reiškiniuose – viskas organizuota ir suklasifikuota. Ir nors Kochas dažnai būdavo aukštinamas kaip vokiečių peizažo atgaivintojas, jo nuosaikus vėlesniųjų darbų archajiškumas labai atvėsino jaunatvišką dailininkų Fohro ir brolių Olivierų įkarštį.

Šis herojinis menas tikrai sužadino didesnį dėmesį ekspresyvumui XIX a. 3-iąjį dešimtmetį. Prancūzijoje Paulis Huet (1803–1869), Delacroix ir Boningtono draugas, tapė žemumų peizažus, kuriuose gausu gilių tarpeklių, tamsių miškų ir tylių ežerų; Théophile'is Gautier juos pavadino „šekspyriškais“. Jo
133 ankstyvas peizažas, vaizduojantis vienišą keliauninką, grįžtantį pavakare, siau-
95 čiant audrai, – tai labai pesimistinis Richterio sentimentalaus *Arfininko sugrįžimo* atliepinys. Tačiau yra milžiniškas skirtumas tarp Richterio įkvėptų Kocho kūrybos ypatybių ir tapybiškų, spalvingų Huet pavaizduotų atmosferos reiškinių. Kaip Turneris ir Stanfieldas, Huet buvo užsibrėžęs tyrinėti gamtos galią ir kaitą, o labiausiai buvo žavimasi tuo, kaip jis vaizdavo bangas.

Kaip ir Turnerio sekėjai, Huet nuolat rizikuodavo nusiristi į teatrališkumą, nes buvo labai lengva sugriauti tą trapią pusiausvyrą tarp stebėjimo ir išraiškos, nuo kurios priklausė romantinis apreiškimas per gamtą, o ją sugriovus, įsijautimą pakeisti paprasta vaidyba. Romantinis peizažas, paplitęs Europos dailės akademijose, tapo tik sąlygiškumų rinkiniu, kurį vargu ar galėjo atgaivinti net toks
132 jaunas ir talentingas dailininkas kaip olandas Wijnandus Josephus Johannesas Nuyenas.

Ši dilema aiškiai pastebima talentingo Berlyno tapytojo Carlo Blecheno (1798–1840) kūriniuose. Blechenas buvo susipažinęs ir su Friedricho, ir su

132 NUYEN *Griuvėsiai prie upės* 1836

133 HUET *Peizažas su ežeru vakare (Audra)* 1840



134 BLECHEN *Kartuvių kalnas* apie 1832

Turnerio paveikslais. Įgudęs gamtovaizdžių tapytojas, jis susižavėjo šviesos reiškinių tyrinėjimu po kelionės į Italiją 1828–1829 m. Tačiau labai dažnai jo peizažų lyrizmą išsklaido ironija, panašiai kaip jo amžininko poeto Heinricho Heine's ankstyvuosiuose eilėraščiuose idiliškos nuotaikos kuriamos tik tam, kad
134 jas sugriautų ironija. Tokiuose dvasinguose peizažo etiuduose kaip *Kartuvių kalnas* jaučiamas mirtinas nuovargis, dėmesį nuo baisių kartuvių bandoma atitraukti prie impastu nutapyto tamsiai pilko dangaus ir betikslių spalvotų ruožų horizonte. Blechenui romantinių peizažų tapyba tapo klišе, tačiau visur kitur buvo nebūtis: arba beformės Turnerio šviesos nebūtis, arba natūralistų, kurių paveikslai neturėjo temos, nebūtis. Galiausiai Blecheną, kaip ir daugelį kitų jo kartos tapytojų, patraukė natūralizmas.



135 KOCH *Šmadribachas* (Schmadribach) 1808–1811

Natūros tapyba

Plenerinė tapyba

„Manau, kad per šias kelias praėjusias savaites aš daug rimčiau apmąsčiau savo profesiją nei kokiu nors kitu savo gyvenimo laikotarpiu“.

Dvidešimt šešerių metų Johnas Constable'is (1776–1837), šitai rašydamas savo bičiuliui Dunthorne'ui 1802 m. gegužės 2 d., buvo ką tik ryžtingai apsisprendęs atsisakyti piešimo mokytojo vietos, kad galėtų visiškai atsidėti menui.

Nuo šiol jis buvo pasiryžęs tapyti iš natūros ir savarankiškai. Tą vasarą jis sugrįš į savo gimtąjį Rytų Bergholto miestelį, kur, sakė, „stengsiuos gryna ir paprasta maniera tapyti vaizdus, kurie mane patrauks. *Yra pakankamai erdvės gamtos tapymui – natūros tapybai* (natural painture)“.

Žodis *painture* – tapyba, tapymas, paveikslai, – buvo Constable'io naujadaras, ir netrukus paaiškėjo, ką jis turėjo omeny. Jo ilga ir atkakli kova, siekiant atmesti išankstinius nusistatymus peizažinės tapybos atžvilgiu, ieškant gryno ir paprasto būdo, kaip pavaizduoti Anglijos kaimą, nuo to laiko tapo viena iš didvyriškųjų legendų natūralizmo istorijoje. Atrodo, jog tokiuose brandžiuose
136 paveiksluose kaip *Šienvežimis* Constable'is vaizduoja Anglijos kaimo gyvenimą taip lengvai ir suprantamai, kad dabar net sunku patikėti, su kokiais sunkumais jam teko susidurti. Tačiau kaip tik tas natūralumo įspūdis ir yra jo laimėjimų matas. Kiekvienas peizažas iš tikrųjų buvo proto, trokštančio ištirti, kas vyksta po paviršiumi, produktas; kiekvienas peizažas reikalavo suvokimo įgūdžių, leidusių tapytojui pareikšti, jog meno pamatyti gamtą reikia „taip pat išmokti kaip ir skaityti egiptiečių hieroglifus“. Jis žinojo ir tai, kokia neperžengiama praraja tarp to, kas matoma, ir to, ką galima pavaizduoti; jis suprato, kad „natūros tapyba“ yra tik įtaigos reikalas.

Abi šios problemos – supratimo ir atvaizdavimo – tapo nuolatiniu Constable'io rūpesčiu. Tačiau jos vedė prie dar esmingesnės problemos, nes jeigu natūros tapyba apima interpretaciją ir atranką, tai kaip ji gali būti „gryna ir paprasta“?

Svarbiausias natūros tapybos bruožas buvo siekimas stebėti tiesiogiai. Būtent dėl to Constable'is teikė tokios svarbos eskizui, nutapytam aliejiniais da-



136 CONSTABLE *Šienvežimis* 1821

žais atvirame ore. Tačiau vargu ar jis išrado šį metodą. Manoma, jog jau Claude'as užbaigė tapyti tolumas savo paveiksluose, būdamas Kampanijoje, ir apie 1750 m. tapyti aliejinius eskizus lauke jau buvo visiškai įprasta Romos peizažistams. Atrodo, jog Romoje jau šitaip tapė prancūzas Claude'as Josephas Vernet 22
(1714–1789), dramatiškos nuotaikos meistras. Šią manierą Britanijos dailininkams galėjo perduoti Richardas Wilsonas (1714–1782), kuris, grįžęs po kelionės į Romą apie 1750 m., ėmė tapyti istorinius peizažus ir vietos gamtovaizdžius, pasižyminčius tiek Claude'o technika, tiek savitu šviesos efektų meistriškumu.

Gali pasirodyti, kad yra milžiniškas skirtumas tarp Wilsono interpretuojamo Britanijos peizažo tokiose didžiulėse drobėse kaip *Holto tiltas per Dy upę* 137
ir Constable'io „šešiapėdėse". Tačiau būtent Constable'is įvertino pastabumą, atsispindintį tokiuose darbuose. Dėl to Wilsoną jis apibūdino kaip „vieną iš tų, kuriems skirta pasauliui parodyti paslėptą gamtos turtingumą ir grožybes".



137 WILSON *Holto tiltas per Dy upę* apie 1762

Įsivaizdavo jį einantį už parankės su Miltonu ir Linnaeusu ir laikė Wilsoną vienu iš tų menininkų, kurie derina mokslinį gamtos reiškinių tyrinėjimą su giliu poetiniu jautrumu.

Nėra aptikta jokio aliejinio eskizo, Wilsono nutapyto atvirame ore, bet jo mokinys Thomas Jonesas (1743–1803) paliko jų labai daug. Kaip ir kitiems to meto dailininkams, taikiusiems tokį tapybos būdą, Jonesui tai buvo vaizdavimo priemonė ir būdas, o ne didelių kompozicijų pagrindas.

Joneso apmatams popieriuje būdinga didžiulė energija. Tačiau jie taip pat atskleidžia problemas, su kuriomis susidūrė XVIII a. dailininkai, aliejinius dažus naudoję kaip priemonę eskizams, nes tapant lauke vargu ar buvo galima išgauti šviesos efektus rūpestingai dedant lesiruočių sluoksnius, kaip buvo įprasta
138 dirbtuvėse. Paveiksle *Penserigas* (Pencerrig) Jonesas leidžia rudam popieriaus tonui prasišviesti pro dažus, ir tai teikia šilumos jo Velso kalvoms. Tačiau daugiau niekas nepalengvina tų kalvų formų, o masyvi žalia žemė atrodo beveik nesusijusi su ryškiais debesimis virš jos. Tik ėmus tapyti įvairiau, aliejiniai



138 JONES *Penserigas* (Pencerrig) 1772

dažai tapo tinkama priemone perteikti tiesioginius atmosferos reiškinių įspūdžius.

Akvarelė ir vietos atmosfera

Kita vertus, šviesiais ir permatomais akvarelės potėpiais daug geriau buvo galima išgauti šviesos efektus. Paulo Sandby'o (1728–1809) paveikslai atskleidžia, kaip šia savybe pamažu ėmė naudotis profesionalai topografai. Etiudas *Tolimas Lyto* (Leith) *vaizdas*, nutapytas tada, kai dailininkas dirbo Škotijoje kaip karo 140
kartografas, galėjo būti pirmiausia skirtas žvalgybos tikslams, bet pasirinkta priemonė tuo pat metu leido greitais įgudusios rankos potėpiais pagauti subtilius šešėlio dengiamus priekinio plano tonus ir atokesnių upės žiočių spindesį.

Akvarelinė tapyba turėjo ir idealistinę pusę, ji akivaizdi rubensiškoje Sandby'o vėlesniųjų miško peizažų fantazijoje. Be to, būtent Johno Roberto Cozenso imaginaciniuose peizažuose šviesa pirmąkart tapo svarbiausiu akvarelės 28
bruožu.

Turneris ir Thomas Girtinas (1775–1802) abi šias tradicijas tęsė savo kūryboje. Tuo metu, kai abu, prižiūrimi daktaro Monro, dar kopijavo Cozensą, jų maniera tepti plonus mėlynai pilkų dažų sluoksnius tonams išgauti buvo visai tokia pat. Tačiau Girtinas ir toliau tyrinėjo subtilius perėjimus, leidžiančius perteikti kiekvieną vietos ir akimirkos niuansą.

Apšvietimo struktūros paieškos leido Girtinui nepaisyti daugelio peizažo
139 kompozicijos taisyklių. Akvarelėje *Baltas namas* (čia net Turneris jautėsi ne-
prilygstąs Girtinui) jis pavaizdavo patį paprasčiausią gamtovaizdį – Temzės
upės alkūnę prie Batersio vingio; laukimo nuotaika čia perteikta, išryškinus
vienintelį namą ir jo atspindį. Šiame nuostabiame paveiksle nėra jokios misti-
kos. Akvarelė puikiai rodo, kaip atrastas šviesos efektas (šiuo atveju – kaip





139 (kairėje) GIRTIN
Baltas namas 1800

140 SANDBY
Tolimas Lyto (Leith)
vaizdas 1747



141 COTMAN *Čerko* (Chirk) *viadukas* apie 1804

142 GIRTIN *Sen Deni* (Saint-Denis) *gatvė* 1802

balta spalva tam tikromis sąlygomis išsiskiria iš aplinkos) pats savaime gali tapti įvykiu.

Visiškai logiška, kad Turneris mokėsi vaizduoti dideles katastrofas, o ambicingiausias Girtino planas buvo sukurti Londono panoramą, įamžinti paprasčiausią vietovę. Jo *Eidometropolis*, nutapytas tikriausiai apie 1800 m., o eksponuotas 1802 m. vasarą, vos keli mėnesiai iki dailininko mirties, pražuvęs, tačiau likę etiudai atskleidžia, kaip tiksliai jis stengėsi atvaizduoti. Dailininkui rūpi pats miestas, kaip ir Paryžiaus gatvių eskizuose, kuriuos nutapė, apsilankęs čia 1802 m. Galimas daiktas, jog eskizus jis nutapė, galvodamas apie panoramą. Šiaip ar taip, tokios
142 akvarelės kaip *Sen Deni* (Saint-Denis) *gatvė* pasižymi nepaprastu objektyvumu.

Joks kitas akvarelininkas niekada nepasiekė Girtino kuklaus paskutiniųjų darbų švytėjimo. Vėlesniems dailininkams – Boningtonui (*žr*. p. 248), Samueliui Proutui (1783–1851) ir Thomui Shotteriui Boysui (1803–1874) – įtakos turėjo Girtino Paryžiaus vaizdai, išspausdinti 1803 m., bet šie dailininkai negalėjo žvelgti panašiais rakursais, nesiimdami akivaizdesnės dramos. Apskritai Girtinas atvėrė akis ištisai akvarelininkų kartai, kad pamatytų vietovės šviežumą ir



intymumą. Kai Johnas Sellas Cotmanas (1782–1842), jaunas dailininkas iš Noridžo (*Norwich*), 1798 m. atvyko į Londoną, kaip tik Girtino pavyzdys padėjo jam išsiugdyti griežtą stilių. Akvarelė su Čerko (*Chirk*) viaduku yra šedev- 141
ras, vaizduojant tai, kas nereikšminga. Atsitiktinė viaduko atkarpa regima iš krūmynų ir tvenkinių, kuriuos jis jungia. Čia išvengta visų pagundų atkartoti piranezišką didybę, šį motyvą pasirinkus išeities tašku šviesos intervalų ritmui, kurį kuria aiškiai nužymėti, bet artimai suderinti spalvų plotai. Tik nedaugelis jo amžininkų įvertino tokį meną be įvykių, kadangi, kaip pats Cotmanas paaiškino, „trims ketvirtadaliams žmonijos, kaip žinote, daug svarbiau, *kas* pavaizduota, negu *kaip* pavaizduota“.

Rytų Anglija ir olandai

Akvarelininkai gerokai anksčiau už tapytojus aliejiniais dažais surado būdus, kaip perteikti vietovės intymumą ir atmosferą, bet jų mene menkai buvo juntama kaimo vietovės žemės svoris, žemės jėga, šviesa ir vėjas. Kaip tik tai jaučiama rafinuočiausių XVII a. olandų dailininkų Hobbema'os ir Ruisdaelio kūriniuose,

ir turbūt nenuostabu, kad natūralistų sąjūdis anglų aliejinėje tapyboje stipriausią impulsą gavo iš Rytų Anglijos, tos krašto dalies, kuri turėjo glaudžiausius tradicinius prekybinius bei kultūrinius ryšius su Olandija.

Nors labiausiai olandų menu pasinaudojo Noridžo mokyklos tapytojai, bet jau ankstyvoji Gainsborough'o kūryba liudija, kad šioje šalies dalyje olandų menu vis dar buvo žavimasi. Gimęs Sadberyje (*Sudbury*), Safolke (*Suffolk*), Gainsborough'as pirmiausia ėmė tapyti peizažus. Vėlesniais metais jo arkadiškas požiūris į gamtą, kurstomas supratimo, jog jis apribotas, „*pažabotas*“, priverstas eiti savo profesijos – portretų tapytojo – „vėžėmis“, paskatino jį tapyti ilgesingas rudens pastorales, kurias amžininkai netrukus apibūdino kaip „romantiškas“. Tačiau ankstyvieji jo darbai daro visai kitokį įspūdį.

Vėliau Gainsborough'as atsiprašinėjo už šias „pirmąsias olandų mažų peizažų imitacijas“, o savo *Kornardo* (Cornard) *mišką* laikė paveikslu, kuriam „labai trūksta kompozicijos nuovokos“. Vis dėlto jis pripažino, kad paveikslas, nors jam trūksta plataus jo vėlesniojo stiliaus užmojo, prilygstąs vėlyvajai kūrybai „savo artumu gamtai, tyrinėjant dalis ir *detales*“.

1759 m. persikėlęs iš Ipsvičo (*Ipswich*) Safolke į Batą (*Bath*), Gainsborough'as atsisakė šio stiliaus. Tačiau olandų anglizavimas tapo įkvėpimo šaltiniu Cons-





144 CROME *Mėnulio patekėjimas Jere* (Yare) 1811–1816

table'iui, kurio dėdė iš motinos pusės Davidas Pike'as Wattsas vienu metu buvo šios ypatingos drobės savininkas.

Paskutinįkart olandų įtaka Noridže suklestėjo XIX a. pradžioje. Nėra abejonės, jog begalinis šio regiono konservatizmas ir izoliuotumas tuo laiku paaiškina, kaip atsirado tokia nepriklausoma dailininkų bendruomenė – Noridžo draugija, įkurta 1803 m. ir turinti savo parodų tarybą. Žinoma, neatrodo, kad to priežastis būtų buvusi vietos mecenatų globa, nes net šios mokyklos vadas Johnas Crome'as turėjo mokytojauti, kad pragyventų, o Cotmanas vos galą su galu sudurdavo, kad ir dirbdamas tokį darbą.

Johnas Crome'as (1768–1821), gimęs Noridže ir čia nugyvenęs visą savo amžių, tapyti išmoko daugiausia iš vietos meno mėgėjų rinkinių, ir tik tokiu būdu jis taip puikiai susipažino su olandų ir kiek mažiau su Wilsono ir Gainsborough'o peizažine tapyba.

Nors Crome'o akiratį vėliau praplėtė kelionės į Londoną ir net į Paryžių 1814 m., jo kūrinius iš esmės galima suklasifikuoti pagal olandiškus prototipus. Jo paveikslai yra labai tradicinio akiračio, tačiau pasižymi šiam dailininkui būdinga energija. *Mėnulio patekėjimas Jere* (Yare) gali būti duoklė Aerto Van 144
der Neero peizažams, vaizduojantiems mėnesieną, tačiau nė viename šio olandų meistro peizaže nėra tokių ryškių siluetų.

143 GAINSBOROUGH *Kornardo* (Cornard) *miškas* 1748

John Constable

Constable'į galima priskirti Rytų Anglijos tradicijai, bet jis išsiskyrė iš kitų ambicijų užmoju ir atkaklumu, siekiant jas įgyvendinti. Jis griežtai atsisakė eikvoti savo jėgas piešimo mokytojo darbui, ne taip kaip Cotmanas ir Crome'as, ar tapyti tokius peizažus, kurie būtų turėję paklausą. Skirtingai nuo Turnerio, jis retai tapydavo gerai perkamus peizažus su džentelmenų kaimo rezidencijomis ar įžymiomis vietovėmis ar imaginacinius dramatinius peizažus, kurie būtų tenkinę kolekcininko įgeidžius.

Galimas dalykas, jog kai Constable'is pareiškė apie savo ketinimą kurti na-
tūros tapybą, jis labai miglotai įsivaizdavo, koks bus rezultatas, nes net tada, kai
136 po devyniolikos metų nutapė *Šienvežimį*, pats pastebėjo, kad paveikslas „atro-
do naujoviškas". Jaunystėje jam teko gana sunkiai grumtis, kad tik galėtų tapy-
ti. Būdamas antras sūnus turtingo malūnininko šeimoje Safolko kaime rytų
Bergholte (*Bergholt*), Constable'is, nutaręs tapti dailininku, turėjo nugalėti tė-
vų pasipriešinimą. Pagaliau 1799 m. jis apsigyveno Londone ir, būdamas dvi-
dešimt dvejų metų, tapo dailės akademijos studentu.

Kaip ir kiti jauni to meto tapytojai, Constable'is, norėdamas susipažinti su
senųjų meistrų darbais, buvo labai priklausomas nuo kolekcininkų geranoriš-
kumo. Ir nors jis netrukus ėmė protestuoti prieš „lakstymą ieškant paveikslų ir
tiesos ieškojimą netiesioginiuose šaltiniuose", niekada nesiliovė vadovautis kitų
kūriniais, jie buvo Constable'iui paskata. Nors Constable'is priešinosi aklam
pamėgdžiojimui, vis dėlto jis pasakojo raižytojui Johnui Burnetui, kad „retai
kada tapydavo paveikslą nepagalvojęs, ką Rembrandtas ar Claude'as apie jį bū-
tų pasakęs". Jam pavyko vietos meno mėgėjo sero George'o Beaumonto rinki-
nyje surasti šių abiejų dailininkų paveikslų bei Rubenso peizažą *De Steenų pilis*
ir Girtino akvarelių; visi šie darbai turėjo įtakos jo formavimuisi. Visą savo
kūrybinę karjerą Constable'is kopijuodavo jį ypač sužavėjusius paveikslus, ir
vienas pirmųjų jo nukopijuotų darbų buvo Beaumonto rinkinyje surastas ma-
žas Claude'o paveikslas *Hagara ir angelas*, dabar esantis Nacionalinėje galerijo-
je. „Švelnumą ir ramybę", kuriais jis žavėjosi Claude'o kūriniuose, neabejotinai
145 galima pajusti jo pirmajame paveiksle, vaizduojančiame Dedemo (*Dedham*)
slėnį, kur reginį su dailininko mėgstama vietos bažnyčia įrėmina darnūs me-
džių guotai, nutapyti panašia maniera kaip Claude'o *Hagara ir angelas.* Tačiau
ši maniera jau dera su kolorito gaivumu – žalias Safolko kaimo gamtovaizdis
pavaizduotas natūraliai. Tai rodo, kad jis jau atsisakęs minties vien imituoti.

Tačiau tokį Constable'io polinkį idealizuoti atsvėrė jo susižavėjimas ankstyvaisiais Gainsborough'o peizažais ir pačiais olandais. Jis vėliau pareiškė: „Olandų tapytojai buvo *namisėdos* – iš čia jų originalumas". Constable'is juos vertino



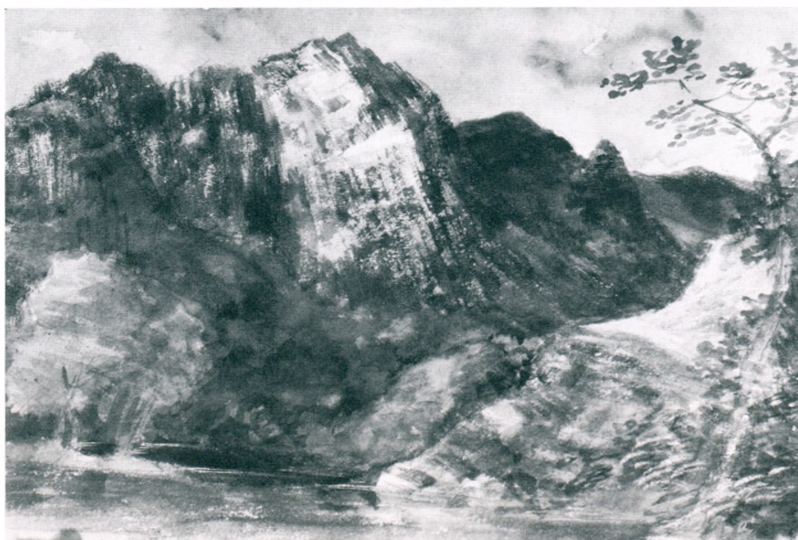
145 CONSTABLE *Dedemo* (Dedham) *slėnis* 1802

ir už peizažų, kuriuos ir jie, ir jis tapė, panašumą. Jis vėliau gyrė Ruisdaelį, kurio paveikslą taip pat kopijavo pirmaisiais savo gyvenimo Londone metais, už jo stilių: „Jis mūsų akiai padarė malonias niūrias dienas, tokias būdingas ir jo, ir mūsų kraštui, kai net nesiautėjant audrai dideli, kamuoliniai debesys vos praleidžia saulės šviesos spindulėlį, kad jis išsklaidytų miško šešėlius“.

Vėliau Constable'is atsimes nuo Tapybiškojo sąjūdžio, bet 1806 m. jis vis dar nebuvo tikras dėl krypties, kurią pasirinks, kai Davidas Pike'as Wattsas,
146 dėdė iš motinos pusės, pasiūlė apmokėti jam kelionę į kalnuotąjį ežerų rajoną. Po to trejus metus jis naudojosi čia nutapytais etiudais savo aliejiniams paveikslams, kuriuos siųsdavo parodoms. Netrukus jis visiškai atsisakė tokių temų. Vėliau jis visa papasakojo savo biografui Leslie'iui, o šis rašė, kad „kalnų vienatvė slėgė jo dvasią. Jis buvo ypač visuomeniškos prigimties ir negalėjo jaustis patenkintas gamtovaizdžiu, kad ir koks jis didingas būtų, jeigu jame nebūdavo sąsajų su žmogumi“. Tikrai, jo puikiausiuose paveiksluose gausu žmogaus, taikiai pelnančio sau duoną žemės darbu, įvaizdžių.

Kad Constable'is giliai įsitraukė į tapymą, galima suprasti iš to, kaip atkakliai jis tapydavo eskizus aliejiniais dažais, skirtingai nuo Turnerio, Linnellio ir kitų šio laikotarpio peizažistų. Jo neatbaidė nepatogi, palyginus su akvarele, priemonė, ir jis mėgaudavosi stipriu efektu, kurio buvo galima pasiekti aliejiniais dažais. Paprastai naudodamas lentą arba kartoną etiudams tapyti lauke,

146 CONSTABLE *Boroudeilas* (Bornowdale) 1806





147 CONSTABLE *Fletfordo* (Flatford) *malūnas nuo Stauerio užtvankos* apie 1811

ant lygaus šiltos rudos spalvos pagrindo jis užtepdavo dažais tam tikras vietas. Etiude *Fletfordo* (Flatford) *malūnas nuo Stauerio užtvankos* jis tapė dangų ryš- 147
kiu impastu, o vandenį plonyčiais dažų dryželiais. Kiekviena forma, kiekvienas efektas reikalavo ko nors skirtingo.

Constable'is gerai jausdavo kiekvieno reiškinio individualumą. Kartą jis pareiškė: „Nėra dviejų dienų, panašių viena į kitą – net nė dviejų valandų, ir niekada nuo pasaulio sukūrimo nebuvo dviejų panašių lapų". Toks iš esmės romantinis požiūris kitus šito laikotarpio dailininkus, pavyzdžiui, Palmerį ir Olivierą, paskatino kruopščiai tobulinti detalę, o Constable'is ryžosi stebėti kintantį individualumą, šviesą ir atmosferą. Jis siekęs, kaip vėliau rašė įžangoje Lucaso mecotintoms, sukurtoms pagal jo kūrinius *Anglijos peizažas* (1833), „sustabdyti staigesnes ir praeinančias CHIAROSCURO – ŠVIESOKAITOS – apraiškas GAMTOJE..., kad įamžintų daugelį tų nuostabių, bet greit pranykstančių reiškinių, kurie nuolat vyksta begalinėje Gamtos įvairovėje, jai amžinai kintant".

Kad ir koks savimi pasitikintis Constable'is tapo, siekdamas įamžinti akimirkos reiškinius, jis vis dar nežinojo, kaip tokius efektus išsaugoti baigtuose kūriniuose. Tam tikru mastu jis jau buvo tyrinėjęs šitą galimybę aliejiniuose eskizuose. Michaelas Kitsonas pastebėjo, jog *Fletfordo malūno nuo Stauerio užtvankos* kompozicija panaši į vieno paveikslo iš Claude'o ciklo *Jūrų uostai* kom-
145 poziciją. Dar *Dedemo slėnyje* Constable'is visiškai perėmęs Claude'o būdą, leidžiantį žvelgti į tolį per aiškiai nubrėžtą priekinį planą, o čia jis permąstė piešinį taip, kad tolis būtų beveik visiškai užblokuotas, o dėmesys sulaikomas fono viduryje. Priemonės pertvarkytos, kad atitiktų patyrimą.

149 Paveiksle *Valties statyba prie Stauerio*, kurį jis sakėsi nutapęs vienu ypu 1814 m. vasarą, Constable'is pirmąsyk pabandė suderinti eskizą ir užbaigtą paveikslą. Kaip matyti, palyginus šį darbą su išlikusiu jo eskizu, padarytu pieštuku, jis tik pakeitė kelių valties statytojų įrankių vietą ir pagilino šešėlius priekiniame plane, kad sušvelnintų sunkų baržos korpusą. Baigtame paveiksle galima justi tuos suvaržymus, kurių Constable'is laikėsi, siekdamas tokio griežto vaizdavimo autentiškumo, nes plati ir nevienalytė jo aliejinių eskizų tapysena dabar pasidarė švelnesnė, buvo išgautas paviršiaus vientisumas. Paveiksle daug saulės šviesos, o „šviesokaita gamtoje" vos vos pastebima.

Šiame mažame kūrinyje dar nedaug bruožų, kurie Constable'io amžininkus būtų vertę įtarti, jog tai – kažkas daugiau nei gaivus ir linksmas žanrinis paveikslas, vaizduojantis kaimą; dailės akademijoje jis buvo eksponuotas 1815 m.
148 Net ir Peterio de Winto (1789–1849) *Javų laukas*, eksponuotas tuo pat metu, negalėjo išsklaidyti tokios nuomonės. Bent jau išoriškai De Wintas pavaizdavo Linkolnšyro žemės ūkio darbus taip pat nepaprastai tiksliai ir šviežiai, kaip Constable'is pavaizdavo Safolko kaimo tikrovę. Tai, kad De Wintas suprato, jog tokios didelės žanrinės drobės neperkamos, ir buvo priverstas imti tapyti akvareles, nieko gera nelėmė Constable'iui.

Kaip kad Constable'is tyrinėjo Rytų Bergholto apylinkes, taip panašiai autentiškumo buvo ieškoma ir kitur. Londone akvarelininkas Johnas Varley's (1778–1842) padarė didžiulę įtaką savo svainiui Williamui Mulready'ui (1786–1863) ir savo mokiniams Henry'ui Huntui (1790–1864) ir Johnui Linnelliui (1792–1882), skatindamas „Gamtoje ieškoti visko". Mulready'o šis patarimas toli gražu nepatenkino; jo du paveikslus, vaizduojančius rajoną aplink Kensingtono alėją (1811, 1812), Akademija atmetė, o užsakovas manė juos esant „per daug tikslius".

Tikslumas buvo pagrindinis šios grupės plenero etiudų bruožas. Netrukus
151 Linnellis pasiekė detalaus *intymizmo* baigtuose aliejiniuose paveiksluose – šitai paaiškina jo susižavėjimą Düreriu. Nenuostabu, kad būtent šio būrelio tapytojas



148 DE WINT *Javų laukas* apie 1815

149 CONSTABLE *Valties statyba prie Stauerio* 1814

Varley'o brolis Corneliusas išrado grafinį teleskopą, mechaninę priemonę detalės „perrašymui". Paskutinįkart trumpai tuo domėjosi Linnellio draugas George'as Frederickas Lewisas (1782–1871) – tai matyti paveiksluose, nutapytuose prieš 1820 m. Tapytojų aliejiniais dažais ir akvarele draugijos 1816 m. parodos
150 kataloge jis išdidžiai rašė, kad jo *Herefordas* (Hereford) *žvelgiant nuo Heivudo* (Haywood), *vidudienis* buvo nutapytas iškart. Būtent šis paveikslas, kaip įsitikinęs Leslie's Parrisas, dabar saugomas Tate galerijoje; iš jo matyti, kad piešiant eskizus ar tapant aliejiniais dažais nedaug tereikia tyrinėti gamtos reiškinius ir šviesą. Lewiso kūrinys įžymus tuo, jog Britanijos valstiečių gyvenimą vaizduoja objektyviai ir toli gražu ne rožinėmis spalvomis, kaip kad Constable'is regėjo kaimą. Iš paveikslo akivaizdu, kad šio Safolko dailininko visiškai nedomino meteorologija. Lewisui vidurdienis yra paros laikas, kai žemės ūkio darbininkai pailsi ir gurkšteli alaus, o ne koks „nuostabių, bet greit pranykstančių apsireiškimų... begalinėje gamtos įvairovėje" metas.

Atrodo, nėra aiškios priežasties, kodėl Constable'is, įpusėjęs penktą dešimtį, staiga ėmė tapyti ciklą didelių, „šešiapėdžių", drobių parodoms, už kurias jis dabar dažniausiai ir prisimenamas. Pirmajame šio ciklo paveiksle *Baltas arklys*

150 LEWIS *Herefordas* (Hereford), *žvelgiant nuo Heivudo* (Haywood), *vidudienis* 1815





151 LINNELL *Pastatų etiudas* 1806

vis dar pastebimi tie sunkumai, su kuriais Constable'is susidūrė, savo naują regėjimą išplėsdamas iki didžiulės akademinės drobės, *grande machine*.

Tačiau *Šienvežimyje* tų sunkumų nebeliko, išsiugdžius įprotį pirmiausia nutapyti paveikslo dydžio eskizą, kuriame buvo galima labai ryškiai atskleisti efektą, o po to jį detalizuoti, galutinai užbaigiant darbą.

Skirtingai nuo *Valties statybos*, šios didelės drobės nefiksuoja vietos tiksliai. *Šienvežimis* gal ir vaizduoja vieną gerai žinomą vietą, trobelę, kurioje Willy's 136
Lottas, vietos gyventojas, praleido visą savo gyvenimą, bet Constable'is pakeitė upės kontūrą ir krantų mastą, kad sukurtų gerokai didesnio užmojo kompoziciją. Pirmiausia jis siekė perteikti tam tikro meto savitumą. Pravartu prisiminti, kad kai Constable'is pirmąkart eksponavo šį paveikslą Akademijoje 1821 m., jis buvo paprasčiausiai pavadintas *Peizažas: vidudienis*.

Akimirkos jausmas ir yra tas jaudinantis paveikslo centras. Kaip Rubenso peizažai, kuriais Constable'is žavėjosi, šis paveikslas kupinas ritmo, spalvų ir judėjimo. Visą paviršių pagyvina vyksmas – dūmai, rūkstantys iš kamino, saulė, šviečianti pro lapiją, – nuo jos lapai tampa rusvi ir perregimi, žvejys, išnyrantis iš meldų. Tačiau visur rūpestingai išlaikyta rami pusiausvyra.



152 CONSTABLE *Debesų etiudas* 1821

Tas judėjimas – tai vos pastebimas, bet nuolatinis vėjuotos vasaros dienos kitimas. Judėjimas vaizduojamas taip, jog nematyti pavojaus visumos darnai, o kiekvieno objekto individualumas atskleidžiamas be jokio konflikto.

Neatrodo, jog paveikslas tuo metu būtų nustebinęs kritikus. Akademijoje jis nesukėlė sąmyšio. Tačiau praėjus trejetui metų, eksponuojamas Paryžiaus Salone paveikslas susilaukė entuziastingo pritarimo. Bet ir čia, atrodo, prašauta pro šalį, nes kritikai, sujaudinti viso šio darbo šviežumo – to, kaip pagautas debesų judėjimas ir žalia spalva užtapyta ant žalios, išvengiant nuobodulio, – ignoravo turinio baigtumą ir apie paveikslą kalbėjo kaip apie „eskizą".

Niekas taip nevaldo judėjimo *Šienvežimyje* kaip dangus. Constable'is visai nebuvo pirmasis peizažistas, „debesis pavertęs veiksminga kompozicijos dalimi". Jis pats tai pripažino, kai gynėsi nuo kaltinimo, kad dangus įkyriai vyrau-

jąs jo paveiksluose, sakydamas: „Būtų sunku įvardyti tokią peizažų rūšį, kur dangus nebūtų pagrindinis akcentas, mastelio standartas ir pagrindinė jausmo priemonė“.

Tačiau čia, kaip ir kituose paveiksluose, Constable'is įtvirtino naują normą. Gal savo išeities tašku jis pasirinko *Debesų kompozicijas* iš Alexanderio Cozenso traktato apie peizažą, bet dar 3-iąjį dešimtmetį jis stengėsi tapyti etiudus, kuriuose būtų ypač paryškinta viskas, kas ypatinga. Štai, pavyzdžiui, šis turi užrašą 152
antroje pusėje: „Hampstedas/1821 m. rugsėjo 11 d., nuo 10 iki 11 val. Rytas/ Sidabriškai pilki debesys ant šilto pagrindo/Lengvas vėjas pučia į pietvakarius/ visa diena puiki – bet lis/ateinančią naktį“.

Constable'į domina tikslus stebėjimas, bet jis visiškai nesirūpina klasifikavimu. Jis nesuinventorino debesų, ir jo etiudai daugiausia buvo skirti kamuoliniams debesims, kurie siejami su oro permainomis. Jis tik norėjo perprasti jį žavėjusias praeinančias akimirkas.

Derindamas mokslinį tyrinėjimą su emocine reakcija, Constable'is buvo tipiškas savo amžiaus atstovas. Galbūt anksčiau menininkui ir nebuvo įmanoma parašyti, kad „Tapyba yra mokslas, ir ja turėtų būti siekiama pažinti gamtos dėsnius“ ir „Tapyba man yra dar vienas žodis, reiškiantis jausmą“, nejaučiant jokio prieštaravimo tarp šių teiginių. Kaip Coleridge'as, kurio poezija nepaprastai žavėjosi, jis suprato, jog gamtos pajauta yra savaime dvasinis pakylėjimas.

Kaip ir Coleridge'as, Constable'is buvo niūraus ir liguisto temperamento, ir gal nė neketino įeiti į istoriją kaip paprastas kaimo ramybės tapytojas. 1821 m. jis rašė apie savo norą, kad „apie mane būtų galima pasakyti, kaip Fuseli's kalba apie Rembrandtą: „Jis stebėjo tyliausias gamtos buveines ir galėjo nuskinti po žiedą nuo kiekvienos gyvatvorės, tačiau jis buvo gimęs įdėmiu žvilgsniu tirti įspūdingesnius gamtos reiškinius“. Daugelyje jo dangaus etiudų vaizduojami audros reiškiniai ir saulėlydžiai, o po *Šienvežimio* jis pabandė išryškinti savo „šešiapėdžių“ dramą. Paveiksle *Per aptvarą šokantis arklys*, eksponuotame 153
1825 m., pagauta greito veiksmo akimirka. Vaizduojama ta akimirka, kai vienas iš baržą traukiančių arklių šoka, kaip įpratęs, per vieną iš galvijų aptvarų, pastatytų palei Stauerio laivavilkių taką pakrantėje.

Pats Constable'is neslėpė susidomėjimo „bruzdžiu įvykiu tokioje scenoje“ ir buvo susikrimtęs, kad baigtas darbas nevisiškai perteikė efektą, kurio jis norėjo. Iš tikrųjų – tokio pat dydžio eskize, nutapytame šiam paveikslui, yra daugiau dramatizmo, o dėl impasto šėlsmo kūrinys labiausiai patiko Francisui Baconui.

Žmonos mirtis ir ilgai nesulauktas tikrasis pripažinimas pagilino Constable'io pesimizmą. Vėlyvuosiuose darbuose, pavyzdžiui, paveikslo dydžio *Hedlio pilies* 154





153 CONSTABLE Paveikslo *Per aptvarą šokantis arklys* etiudas 1825

eskizas, dažai beveik su laukine energija užtepti mastichinu, o visas paviršius nusėtas ryškiomis šviesiomis dėmelėmis, kurios buvo vadinamos „Constable'io sniegu". Constable'is visiškai sutiko su nuomone, kad šiose drobėse išreikštas nerimas: „Kažkokiu išmintingu tikslu saulės šviesą manyje visiškai užstoja debesys. Tad ar gali stebinti, kad aš tapau nuolatines audras – „Audra ritasi per audrą"?"

Tačiau paprasčiausiame raiškos akte jis įžvelgė ir terapinį poveikį: „Vis dėlto ta tamsa yra didinga, ir man nereikia savęs kaltinti, kad kada nors išniekinau meno moralinį jausmą... Mano drobė nuramina mane ir suteikia užsimiršimo nuo sumaišties, kvailybės ir dar ko nors blogesnio, vaizduojamo šioje scenoje".

Kaip įvaizdis – sugriuvusi pilis prie jūros, *Hedlio pilis*, be abejo, labai skiriasi
136 nuo *Šienvežimio*. Tačiau keista, kad paskutiniais metais, pasiekęs tokios ekspresijos Constable'is nebekūrė įvairesnėmis temomis. Patyręs nesėkmių jaunystėje, kai buvo nuvykęs į Darbišyrą (*Derbyshire*) ir ežerų rajoną, ieškodamas vaizdingų gamtovaizdžių, vėliau nebesiekė ir didesnės peizažų įvairovės. Visi kiti paveikslai buvo iš kelionių, į kurias vykdavo asmeniniais reikalais. Jis buvo nuvykęs į Braitoną (*Brighton*) ir pietų pakrantę su žmona dėl jos sveikatos, o į Solsberį (*Salisbury*) – aplankyti savo bičiulio arkidjakono Fisherio.

Laikas ir oras jo paveiksluose taip pat nėra labai įvairus. Jo audros – iš tikrųjų apniukusios vasaros dienos; būtų labai sunku surasti bent vieną Constable'io paveikslą, kur pavaizduota tikra audra. Kartais jo paveiksluose yra užuominų į rudenį, bet žiemos nėra. Constable'io pasaulyje nėra sniego. Vakarai nedažni, nakties metas neegzistuoja.

Dar iki Constable'io asmeninių nelaimių kaimo gyvenimo darną suardė dideli pokyčiai ir ekonomikos nuosmukis: žemės ūkio mechanizavimo, prasidėjusio po pramonės revoliucijos, padariniai, gamybos augimas Britanijos pramonėje ir staigus smukimas po karų su Prancūzija. Safolką, puikiai organizuotą valstiečių bendruomenę, ypač skaudžiai sukrėtė šie pokyčiai, ir Constable'is – valstiečių, malūnininkų ir žemvaldžių giminaitis – labai gerai visa žinojo. 1822 m. jis manė, kad „Safolke reikalai tokie pat blogi kaip ir Airijoje".

Vis dėlto jo paveiksluose nerimo temų ne daugiau negu Samuelio Palmerio jaukiuose gamtos kampeliuose ir slėniuose. Constable'io darbininkai taikiai dirba savo darbus, laukuose veši javai, nesimato nė vienos sudegintos šieno kaugės. Žemvaldžių klasės atstovui nutapyti tokius kaimo darnos peizažus XIX a. 3-iąjį dešimtmetį būtų reiškę atvirą propagandą. Vargu ar reikia pridurti, kad Constable'is, kaip ir Palmeris, priešinosi 1832 m. reformų įstatymo projektui, kuriuo būtų atiduota „valdžia visuomenės padugnėms ir agitatoriams, velnio agentams žemėje".



154 CONSTABLE Paveikslo *Hedlio pilis* eskizas 1829

Constable'iui rūpėjo tapybos revoliucija. Jis tapė žaliuojantį ir besikeičiantį Anglijos kaimą, atmetęs nuotolio perteikimo, spalvų ir užbaigtumo taisykles, kurios, kaip buvo manoma, darė peizažą malonų. Tačiau nors jis pavaizdavo gamtą daug nuoširdžiau, vis tiek tai pastoraliniai vaizdai.

Realizmas yra sulig kiekviena karta kintanti norma. Constable'is, be abejo, sukūrė naują atmosferos ir šviesos reiškinių sampratą, bet jis nebuvo toks realistas, kuris manytų, jog šie reiškiniai patys savaime yra priežastis imtis teptuko. Vis dar buvo gyvas jo „meno moralinis jausmas". Jo paveikslų šviežumas gaivino atsiminimus apie darnų pasaulį, taikią žemę vasarišku oru, ir būtent jo vaikystės Safolkas slypi po neramiu paskutiniųjų paveikslų paviršiumi.

Natūralizmo link

Prancūzijoje ieškant grynos ir paprastos manieros bus atkreiptas dėmesys į pačius gamtos reiškinius – šviesos, spalvos ir atmosferos. Tačiau taip atsitiks tik tada, kai tapytojai gaus impulsą iš Constable'io. Anksčiau įprastą gamtą
155 vaizdavo George'as Michelis (1763–1843), Paryžiaus Johnas Crome'as. Mokydamasis iš Ruisdaelio ir Rembrandto, šis dailininkas apsigyveno Monmartre; vėjo malūnuose bei viržynuose jis įžiūrėjo niūresnių bruožų, būdingų olandų tapybai.

Tik tie dailininkai, kurie po 1830 m. ėmė rengti išvykas į Fontenblo (*Fontainebleau*) mišką, kad atsidurtų Barbizono (*Barbizon*) miestelio pelkių ir miškų aplinkoje, įtvirtino šiuolaikiškesnę natūralizmo normą. Iš dalies ji susijusi su Romantizmo sąvokomis. Tiesa, jog menininkų bėgimas į gamtą, siekiant pasinerti į idilišką pirmykštį pasaulį, susijęs su rusoizmu. Tačiau reakcija į miško vaizdą, kurį jie matydavo aplinkui, nebuvo tokia stipri kaip Constable'io reakcija į gimtąjį Safolką. Galbūt dėl šios priežasties jų paveikslai labiau primena ramesnius XVII a. olandų meistrų darbus. Šiandien jie geriausiai prisimenami už tai, kad išpopuliarino tapymą atvirame ore, panaikinę aiškią takoskyrą tarp

155 MICHEL *Audra*





156 THÉODORE ROUSSEAU *Peizažas su pelke* 1842

„eskizo“ ir „baigto paveikslo“ – to niekada nedarė Constable'is – ir tiesiogiai įkvėpė impresionistus. Tik Théodore'as Rousseau (1812–1867), stipriausia 156
asmenybė šioje grupelėje, leido savo subjektyvioms emocijoms išsilieti savita tapysena. Nuo pirmosios parodos Salone 1831 m. šis dailininkas prastai pagarsėjo provokuojančia natūralizmo energija. Jam buvo būdingas savotiškas romantikų jausmingumas, nors skirtingai nei jiems, Liudviko Pilypo režimas jam nebuvo palankus. Tik po 1848 m. jis sulaukė oficialaus pripažinimo. Dar iki kelionių į Barbizono apylinkes 1830 m. Rousseau perėmė iš savo mokytojo Lethiero klasikinio „universalaus peizažo“ principus. Didžiulį įspūdį jam padarė 1833 m. pamatytas paveikslas *Šienvežimis*, bet Constable'io traktuotėje jis 136
neįžvelgė nieko, kas prieštarautų emocingam požiūriui į peizažą. Skatindamas savo sekėjus paisyti „laukinės gamtos įspūdžio“, jis taip pat suprato, kad kompozicija yra priemonė, kuri padeda „tam, kas yra mūsų viduje“ įeiti į „išorinę daiktų tikrenybę“. Jis turėjo didingumo ir aistros pajautą, kuri išryškėdavo ėmus tapyti galingą medį ar pelkėtą vietovę.

Ne tokiu aistringu ir taip pat mažiau konsteblišku natūralizmu pasižymi Jeano Baptiste'o Camille'io Corot (1796–1875) kūriniai. Per pirmąją kelionę 158



157 DAHL *Kalnuose kyla debesys* 1826 (?)



158 COROT *Ženeva, Paki krantinė* (Quai des Paquis) 1841

į Romą (1825–1828) jis pats pastebėjo, jog klasikinius peizažus tapantys dailininkai domisi plenero niuansais, ir tai matyti žymiausio prancūzų klasikinių peizažų tapytojo Valencienne'o aliejiniuose eskizuose. Paties Corot kūriniuose juntamas ramus ir atkaklus spalvų tyrinėjimas, tapęs pavyzdžiu vėlesnėms kartoms. Skirtumą tarp šio ramaus meno ir aistringesnės Rousseau kūrybos puikiai išryškino Baudelaire'as 1859 m. Salono parodos recenzijoje: „Ponas Rousseau, kuris, nepaisant kartais pasitaikančio paveikslų neužbaigtumo, atrodo amžinai neramus ir trykštantis gyvybe, taigi ponas Rousseau atrodo kaip žmogus, apsėstas kelių velnių ir nežinantis, į kurį kreipti dėmesį, o ponas Corot – visiška jo priešingybė, įsileidžia velnią pernely retai".

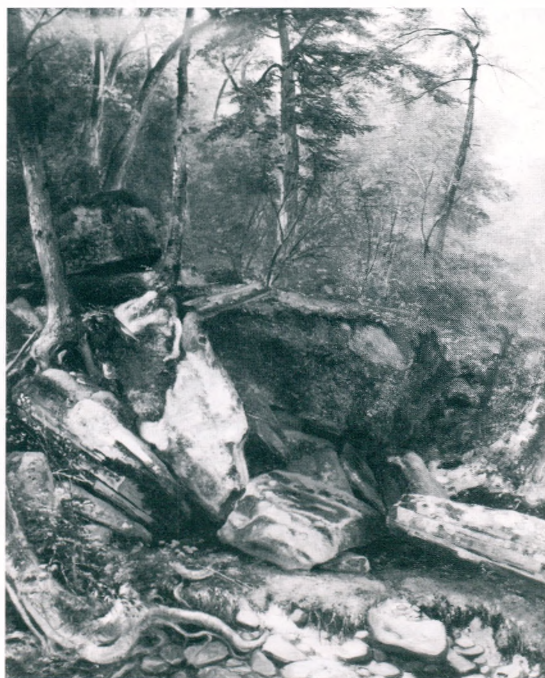
Tačiau Corot menas nėra visai neemocingas. Jo paprastumas kažkoks pranciškoniškas, ir bent jau vienas jo amžininkas pajuto, kad „jis tapo ne tiek gamtą, kiek savo meilę jai". Vėlesniais metais jo paveikslai tapo sodresni ir įgavo ilgesingo maudulio, o tai daug labiau patiko Salono publikai negu gaivesni



159 DURAND *Gimingingos sielos* 1849

ankstyvieji paveikslai. Romantizmas galų gale jį pasivijo bent jau populiarumo lygmeniu.

Sunku užfiksuoti laipsnišką perėjimą nuo emocingos reakcijos prie beaistrio aprašymo, bet nekyla abejonių dėl šio sąjūdžio galios. Visoje Šiaurės Europoje prasidėjo sąjūdžiai ir iškilo individualybės, besistengiančios atitrūkti ir nuo idealizmo, ir nuo subjektyvumo. Toks žmogus buvo Ferdinandas Georgas Waldmülleris (1793–1865), kurio gaivūs ir subtilūs Austrijos kalnų ir ganyklų peizažai buvo toks pat iššūkis Vienos dailės akademijai, kaip kad kiekvienas Constable'io bei Rousseau paveikslas – Londono ir Paryžiaus meno įstaigoms. Kitas toks žmogus buvo norvegas Johannas Christianas Clausenas Dahlis (1788– 157
1857). Grįžęs iš viešnagės Italijoje, Dahlis 1823 m. apsigyveno Drezdene ir artimai susibičiuliavo su Friedrichu. Tačiau nors kartais jis panaudodavo savo niūresniojo bičiulio vaizdus ir taip pat tapydavo gimtosios Norvegijos peizažus panašia maniera, kaip Friedrichas tapė Everdingeną, tie paveikslai atskleidžia, jog jį mažiau domina paprastas deskriptyvumas. Šis genialus ramaus temperamento žmogus nejautė būtinybės per daug gilintis nei į tai, kaip kam jis atrodo, nei į savo asmenį.



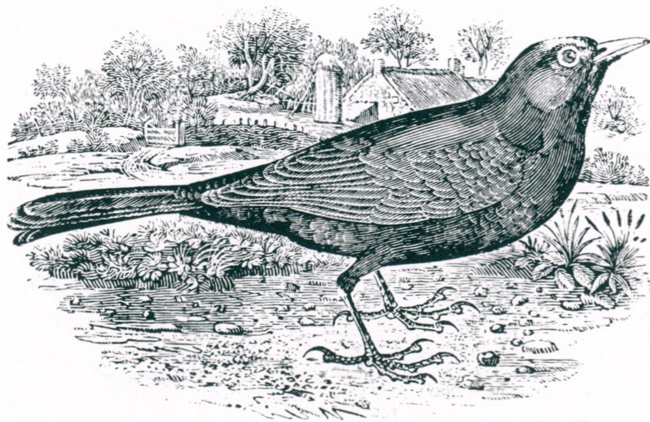
160 DURAND *Gamtos etiudas – uolos ir medžiai* apie 1855

Amerikoje taip pat imta domėtis, nors ne taip aistringai, Naujojo pasaulio
stebuklais. Pats Thomas Cole'as vėlesniais gyvenimo metais ėmėsi tyrinėti ne
tokius stulbinančius reginius. Tačiau barbizonišką supratimą „Hudzono upės
mokyklai" perteikė Cole'o sekėjas Asheris B. Durandas (1796–1886). 1849 m.
159 Durandas nutapė paveikslą Cole'o atminimui *Giminingos sielos*, vaizduojantį šį
dailininką ir poetą Bryantą stovinčius ant uolos, virš gilaus tarpeklio, ir mąstan-
160 čius apie migloje skendinčius tolius. Tačiau po kelerių metų jis pats ėmė tapyti
tos pačios vietos uolas ir medžius plenero etiuduose.

Intymizmas ir liuminizmas

Kaip vėliau parodys anglų prerafaelitai, paprastos tiesos ieškojimas ne visada skatindavo vaizduoti gamtos reiškinius; būta ir paprastesnio akstino vaizduoti veikiau faktus, o ne įspūdžius.

Iš pat pradžių ši tendencija buvo susijusi su susižavėjimu „primityviuoju" menu – ar tai būtų „nešališki" XV a. tyrinėjimai, ar paprastas liaudies meno tiesmukumas. Net Constable'is ilgesingai žvelgdavo į tuos menininkus, kurie kūrė prieš brandųjį Renesansą ir kurie, kaip buvo manoma, vaizdavo gamtą, nevaržomi kitų žmonių patirtų įspūdžių. Constable'is jausdavo galįs pritarti



161 BEWICK *Juodasis strazdas* 1797



162 LINNELL *Kanalas prie Njūberio* (Newbury) 1815

gamtos pažinimui, pranokstančiam tokį naivumą, o tokie natūralistai kaip Johnas Linnellis manė, jog jų pačių etiudai, nutapyti iš natūros, atitinka detalius Dürerio ir flamandų paveikslus. Būdamas nepaprastai pastabus, jis sukūrė paveikslą *Kanalas prie Njūberio* (Newbury), kuris perteikia žvarbų ankstyvą pava- 162
sarį taip, kaip Constable'io raibuliuojanti pilnatvė perteikia viduvasarį.

Šitoks tikslumas, beje, buvo artimesnis tai meno rūšiai, kuri siekė padėti gamtos tyrinėtojui – pateikti tikslius piešinius, reikalingus botanikui, zoologui ir geologui. Njūkaslio dailininkas Thomas Bewickas (1753–1828) atgaivino medžio raižinį ir savo populiariose knygose iš gamtos istorijos panaudojo šią senovinę techniką išryškinti gyvulių ir paukščių požymiams. Ir nors tikslumu 161
jis neprilygo seniesiems medžio raižinių meistrams, vis dėlto jis atgaivino tą priemonę, kuri nuo Renesanso laikų buvo nusmukusi iki liaudies meno lygio. Ji atrodė jam esanti tinkamiausia išreikšti gilią meilę gimtajam kraštui.

Sąmoningas naivumas ir provincinis primityvumas nuolat susimaišo tokiame mene, kuris dažnai vadinamas „intymiu". Sąmoningas ar nesąmoningas tas naivumas ir primityvumas, bet atrodo, jog dailininko Franciso Danby'o (1793–



163 DANBY *Kliftono* (Clifton) *uolos, žvelgiant nuo Rounhemo* (Rownham) *laukų* apie 1822

1861) kūryboje tikslumas yra apgalvotas, nes kai 1813–1824 m. šis airių dailininkas gyveno Bristolyje, nepavykus praturtėti Londone, atrodo, be vargo perėmė manierą smulkiai vaizduoti vietoves, o į Londono parodas siųsdavo ekstravagantiškesnius paveikslus. Peizažai, pavyzdžiui, *Kliftono* (Clifton) *uolos, žvelgiant nuo Rounhemo* (Rownham) *laukų* fiksuodavo kiekvieną kiekvieno medžio lapelį, ir šią manierą labai vertino užsakovai, kuriuos ypač domino vietos topografija. Lygiai taip susidomėjęs gamtos istorija šveicarų animalistas Jacques'as Laurent'as Agasse (1767–1849), apsigyvenęs Anglijoje 1800 m., suteikė šviežio žavesio žanriniam paveikslui *Žaidimų aikštelė*.

163

164

Tikslus ir paprastas vaizdavimo būdas, matomas tokiuose darbuose, atspindėjo tą mažų miestelių intymumą – Vidurio Europoje tai apibūdinama „bydermejerio“ terminu. Šis žodis kilo iš dviejų išgalvotų, labai provincialių miesčionių vardų – ponų Biedermanno ir Bummelmeierio, kurie buvo tapę to meto



164 AGASSE *Žaidimų aikštelė* 1830

žurnalistų gausių šmaikštavimų objektais. Be abejo, tai parankus darinys 1815–1848 m. laikotarpio meno ir visuomeninio gyvenimo tendencijoms apibūdinti, nors jis ir neturi tokios teorinės ar asociatyvios potekstės kaip su juo susiję terminai Romantizmas ir realizmas, ir jokiu būdu negali būti siejamas su kokiu nors aiškiu sąjūdžiu. Bydermejeris neturėtų būti painiojamas ir su paprastesne, bet lygiai tokia pat buržuazine intymistine tradicija, kuri kaip žemesnė kultūra egzistavo visoje Europoje nuo XVII a. Galbūt geriausiai bydermejerį nuo intymizmo skiria tam tikras drovumas ir sentimentalus humoras, kuriuos galima laikyti naiviais romantinio ilgesio atitikmenimis. Šitaip vartojamas terminas prasmingas menui apibūdinti ne tik Vidurio Europoje, bet ir Prancūzijoje, Anglijoje ir Amerikoje. Bydermejerio temos aprėpia žmonių kasdienį gyvenimą, taip pat ir juos supančią gamtą. Šia sąvoka, be abejonės, galima apibūdinti ir puikius Georgo Friedricho Kerstingo (1785–1847) interjerus (jis buvo Davido

165 DROLLING *Virtuvės interjeras* 1815





166 LANE *Breiso* (Brace) *uola, rytinis iškyšulys, Glosteris* (Gloucester) 1863

Friedricho draugas, galiausiai ėmęs mokyti piešimo Meiseno porceliano fabrike), ir kruopščius prancūzų žanrinio tapytojo Louis Leopoldo Boilly (1761–1845) ir Martino Drollingo (1752–1817) paveikslus.

Ir bydermejeris, ir intymizmas akivaizdžiai susiję su olandų mokyklos „mažaisiais meistrais". Tačiau šioms dviem kryptims būdingas tipiškas to meto lyriškas sentimentalumas, slypintis po žavėjimusi šeimyniniu gyvenimu.

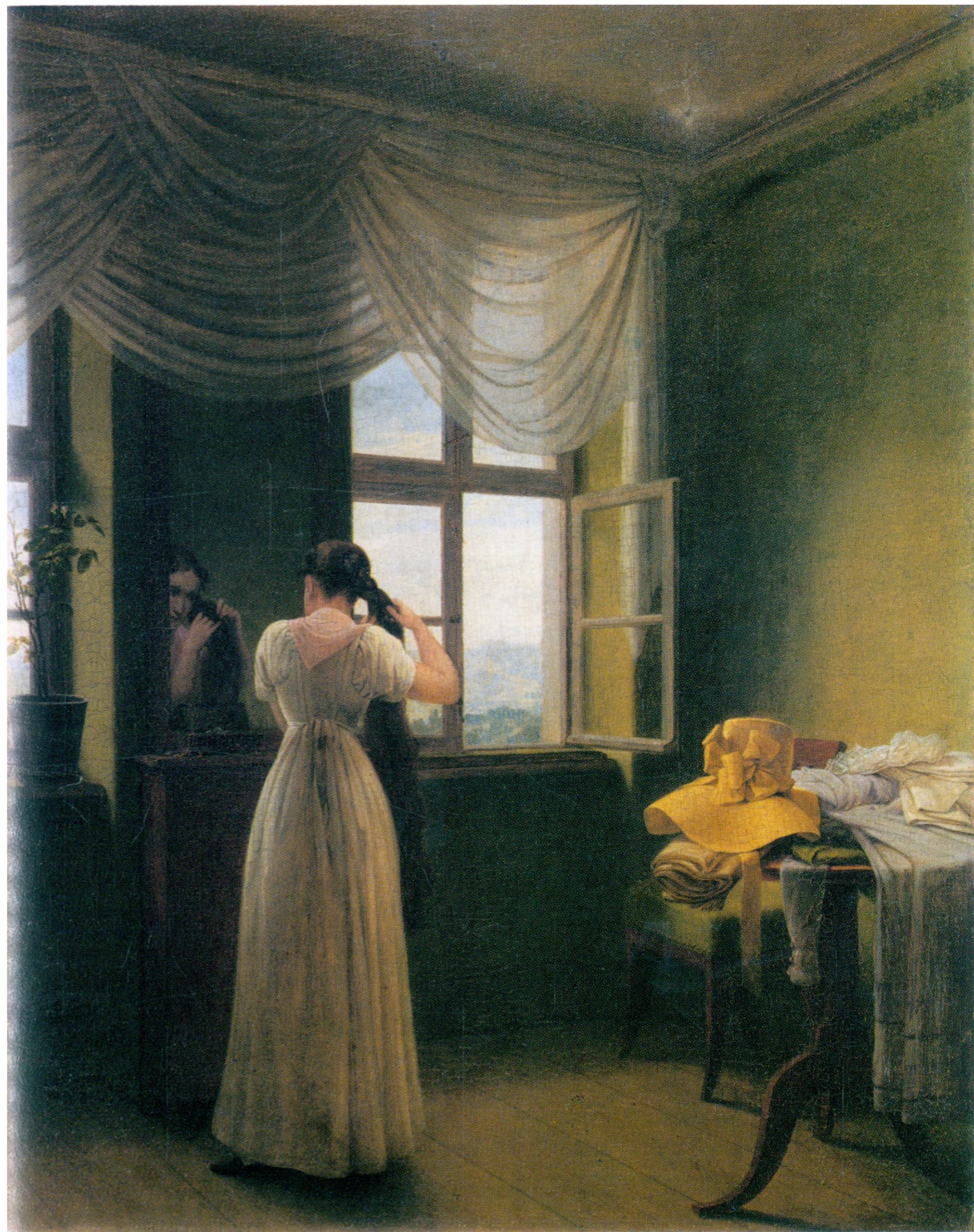
Amerikoje ryšys tarp tokio detalaus meno ir liaudies tradicijos daug sudėtingesnis. „Liuministiniai" Naujosios Anglijos tapytojo Fritzo Hugh Lane'o (1804–1865) jūros peizažai su rūpestingai pavaizduotomis detalėmis ir subtiliais pereinamais tonais atrodo priklausą iškart abiem tradicijoms. Lane'as tapė jį labai vertinusiai vietos publikai. Jis, kaip ir kiti Naujosios Anglijos dailininkai, labai domėjosi laivų ir jūros tapymu. George'as Calebas Binghamas (1811–1879) buvo garsesnis tarp tautiečių savo žanriniais Misurio paveikslais. Aiški Vidurio Amerikos gyvenimą vaizduojančių paveikslų struktūra, žinoma, yra labai sumaniai tvarkoma. Tačiau ramiai perteiktas spindesys suteikia jų realizmui beveik pasakiškų savybių.



167 BINGHAM *Kailių pirkliai, plaukią pasroviui Misurio upe* 1845

Ir Lane'as, ir Binghamas skirtingais būdais savo paveikslams suteikė preciziškumo, kuris nuo to laiko tapo atsikartojančiu amerikiečių realizmo bruožu.

Europiečių ieškojimai natūralizmo srityje turėjo daug netikėtų atgarsių. Kai kurie iš jų pasiekė Ameriką, kiti nusirito į Tolimuosius Rytus. Peizažinė tapyba čia buvo labai senas menas, ir europiečiai negalėjo pamokyti kinų ir japonų ritinių tapytojų, kaip dvasingai apmąstyti gamtą. Tiktai labiau pasaulietiniai japonų medžio atspaudų meistrai Hokusai'us (1760–1849) ir Hiroshige (1797–1858) pritaikė vakarietiškas apšvietimo ir perspektyvos taisykles Rytų tradicijai. Ir nenuostabu, jog savo ruožtu ši prieinamesnė ir populiaresnė dailė turėjo didžiulės įtakos Vakarų tapytojams, kai po keleto dešimtmečių jie stengėsi pagyvinti savo meną, atsigręžę į Rytus.



168 KERSTING *Priešais veidrodį* 1827

Jausmas

Romantizmas prieš klasicizmą

Prancūzijoje ginčas dėl Romantizmo ir klasicizmo buvo nepaprastai triukšmingas. Tuo laikotarpiu tarp 1823 m., kai Stendhalis straipsnyje *Racine'as ir Shakespeare'as* paskelbė apie Romantizmo drąsą ir naujoviškumą, ir 1830 m., kai
169 buvo pastatyta Victoro Hugo drama *Ernani*, kurioje sulaužyta klasicizmo tradicija sueiliuoti pirmąsias eilutes ir kuri išprovokavo žiūrovų maištus, prancūzų Romantizmas iškilo kaip įtūžęs ir ryžtingas *avant-garde.*

Karinės metaforos, tokios priimtinos konfliktuojančioms pusėms, būdingos situacijai, kurioje tie konfliktai kildavo. Mat ponapoleoninėje Prancūzijoje menas atstojo politinį veiksmą. Buvo daug tokių – senų kareivių, svajotojų, neprityrusių nuotykių ieškotojų, – kuriuos slėgė nuobodulys ir kurie jautėsi esą išduoti, matydami, kaip radikalūs revoliucijos ir imperijos sukelti pokyčiai buvo iškreipti naujosios valdininkijos. Klasicizmas teatre ar salone jiems tapo beprasme tradicija, įamžinusia formą dėl formos. Ingres'as kalbėjo apie „laikui nepavaldžias" graikų meno vertybes, o Stendhalis teigė, kad visas didis menas yra drąsus ir novatoriškas tuo metu, kai jis sukuriamas, kad taisyklių skolinimasis iš praeities nėra tinkamas būdas kurti dabarties meną.

Šis klasicistų ir romantikų konfliktas darė įtaką meno politikai, tačiau nelabai aišku, ar jis buvo svarbus didiesiems to meto dailininkams. Be abejo, Delacroix buvo entuziastingai garbinamas kaip romantikų vadas, bet jis pats niekino šį sąjūdį ir neslėpė pagarbos tradicijai ir „pastovumui". Nors vėlyvieji Davido mokinių darbai galėjo duoti pagrindo kaltinimui, jog klasicizmas nesvarbus ir negyvas, be abejonės, jis akivaizdus Davido paveiksluose, nutapytuose revoliucijos laikotarpiu, arba Gros ir Girodet imperijos laikų darbuose. Géricault ir Delacroix buvo perėmę mokyklą, kurios tapyba kupina dramos ir sudėtingų jausmų.

XVIII a. pabaigoje kai kurie menininkai kūrė tokį neįprastą meną, kuriam apibūdinti atrodė tinka tik žodis „romantinis". 1802 m. traktate *Krikščionybės dvasia* Chateaubriand'as užtarė religinių temų pasirinkimą mene, kadangi jos



169 GRANDVILLE
Triukšmingi romantikai mūšyje dėl Ernani 1830



170 GROS *Sapfo Leukatėje* 1801

esančios „turtingesnės, gražesnės, romantiškesnės, labiau jaudinančios“ už klasikinės senovės temas. Tačiau ir senovės pasaulyje buvo galima surasti temų,
170 kurioms netaikytini proto argumentai. 1801 m. eksponuodamas paveikslą *Sapfo Leukatėje*, Gros taip pat nusipelnė epiteto „romantiškas“.

Be abejo, akimirka, kai graikų poetė, pamesta mylimosios, šoka į jūrą, visai nėra stoiška. „Imtis tapyti neviltį buvo esminis nukrypimas nuo graikų meno principų“, – pakomentavo Charles'is Blancas 1845 m. To meto kritikai protestavo ne tik prieš subjektą, pasidavusį jausmui, bet ir prieš akivaizdų nevaldomą vaizdavimo būdą, ypač vyraujantį melsvai žalią gedulingą koloritą ir neryškų piešinį. Argumentuodamas panašiai kaip Reynoldsas, kai priekabiai kritikavo laisvą fantazijos reiškimą dailėje (*žr.* p. 13), *Journal de Paris* rašė: „Scena romantiška, koloritas idealus. Šitaip ši tema gali iškilti vaizduotėje, bet tokios niekada nepamatysi“. Gros pagražino legendą, pavaizduodamas savižudybę naktį – tokios aplinkybės sustiprina tragizmą. Mėnesienoje kontūrai pasidaro neaiškūs. Sapfo skraistė persišviečia tarsi vaiduoklio drobulė, uolos už jos silueto atrodo nežemiškos. Ji pati iškyla iš tų uolų tyliu judesiu, kurio tęsinio neįmanoma įsivaizduoti – antraip sugrius trapi paveikslo pusiausvyra. Nors nupieštas labiau laikantis klasikinės tradicijos nei tie Gros paveikslai, kuriuose vaizduojamas Napoleonas, šis darbas labiau trikdo; suprantama, jog daugeliui aiškintojų jis primena, kaip šią temą traktavo simbolistas Gustave'as Moreau XIX a. pabaigoje.

Gros paveikslas *Sapfo Leukatėje* yra įrodymas, kad emocinį poveikį galima perteikti tiek tikslumu, tiek bravūra. Jaunąją kartą žavėjo ne vien platus jo portretų ir to meto vaizdų užmojis ir aistra, bet ir tas sunkiau nusakomas jaudulys, kurį Delacroix apibūdino kaip „galią save projektuoti į tokią dvasinę būseną, kurią ir manau esant stipriausia emocija, kokią tapybos menas gali įkvėpti“.

Nė vienas Davido sekėjas rinkdamasis temas nenuklydo toliau nuo savo mokytojo kaip Anne'as Louis Girodet (1767–1824). 1792 m. Romoje tapydamas antikinę sceną, vaizduojančią medikų darbą, *Hipokratas, atsisakantis Artakserkso dovanų*, skirtą Triossonui (gydytojui, kuris vėliau Girodet įsūnys), tuo pat
171 metu jis kūrė ir paveikslą apie apžavėjimą – *Endimiono miegas*. Vaizduodamas graikų piemenį, užmigdytą amžinu miegu, kad įsimylėjusi mėnulio deivė galėtų juo gėrėtis, Girodet sutelkia dėmesį į mėnulio spindulio švytėjimą, jam žaidžiant ant suglebusio aukos kūno. Čia nėra retorikos, tik nuostaba. Grįžęs į Prancūziją 1795 m., Girodet dalį laiko skyrė madingiems portretams, knygų iliustracijoms, dalį – fantazijos tyrinėjimams. Jis, kaip ir Chateaubriand'as, žavėjosi krikščionybės mistika ir, dideliam rašytojo malonumui, nutapė jį susivėlusį, apimtą melancholijos, mąstantį Romos griuvėsiuose (1807, Saint-Malo



171 GIRODET *Endimiono miegas* 1792

muziejus). Kai 1810 m. paveikslas buvo eksponuojamas Salone, Napoleonas pareiškė, kad jo pavaldinys (patekęs į politinę nemalonę) nutapytas „kaip sąmokslininkas, ką tik iškritęs per kaminą". Girodet fantazija buvo pasinaudota: iš keistos paveikslo *Osijanas, priimantis Napoleono generolus* ikonografijos 1801 m. Davidas padarė išvadą, kad buvęs globotinis išprotėjo.

Kad ir ką Davidas būtų manęs, Girodet iškilo kaip pagrindinis klasicizmo gynėjas restauracijos laikais. Jo fantazijos netrukdė jam tapyti ir pragmatiškesnių darbų – pavaizduoti Napoleono triumfus vėlesniais imperatoriaus valdymo metais. Net abstrakčiausias jo temas varžydavo tapymo technika. *Endimiono miegas,* paveikslas apie šviesą, toli nuo nežemiškų dalykų. Dėl piešinio, panašaus į frizą, ir kruopščiai sumodeliuotų formų jis yra nė kiek ne mažiau žemiškas negu gerai surežisuota scena. Keatso poemoje *Endimionas* „poetiška meilės istorija" tapo neaiškia, kvapą užgniaužiančia idealo paieška. Jausmai, žadinami Girodet paveikslo – kaip ir Canova'os skulptūros, kuriomis jis taip žavėjosi, – yra labiau apčiuopiami nei transcendentiniai. Tai ne tiek mistinė, kiek erotinė akimirka.



172 PRUD'HON *Teisingumas ir dangiškasis Kerštas, persekiojantys Nusikaltimą* 1808

Girodet pastangos išlaikyti išorinį racionalumą, jei ne temų, tai bent formų logiką, atskleidžia jo nuostatą ginče dėl tapybos įtaigos ribotumų. Tačiau ir jis, ir Gros apgailestaus, nesąmoningai davę pavyzdį įspūdžių ir jausmų menui.

Jausmų tradicija aiškiai vyravo Pierro Paulio Prud'hono (1758–1823) kūryboje. Skirtingai nei Girodet ir Gros, Prud'honas nebuvo Davido mokinys. Pirmiausia pasimokė Dižone, 1780–1783 m., tuo metu, kai dar buvo galima išvengti didžiojo mokytojo įtakos, studijavo Paryžiuje. Vėliau gyvenant Romoje, jam labiau patiko švelnesnis Mengso, Antonio Canova'os ir Angelikos Kauffmann neoklasicizmas negu naujosios prancūzų mokyklos neoklasicizmas; o dar jautriau jis reagavo į brandžiojo renesanso tapytojus Leonardo da Vinci ir Correggio, kuriems būdingas neprilygstamas lengvo grakštumo ir švelnaus modeliavimo pojūtis. 1789 m. grįžęs į Paryžių, Prud'honas tapo jakobinu ir ėmė lankytis Davido Menų klube, bet vis tiek laikėsi atokiai nuo retorinės manieros ir toliau tapė jausmingus portretus, alegorijas bei piešė ilgesingas erotines knygų iliustracijas. Imperijos metais šis „prancūzų Correggio" – taip jis buvo vadinamas – tapo rūmų dailininku. Būdamas Žosefinos favoritas, jis

173 PRUD'HON *Nukryžiuotasis* 1822



174 DELACROIX *Kristus Alyvų kalne* 1827



tapė imperatorišką ją porą, kūrė rūmų interjerus ir visuomeninių pastatų dekoravimo projektus.

Prud'honą būtų galima laikyti XVIII a. elegancijos atgyvena, jeigu ne tas tragiškas matmuo, išryškėjęs didžiuosiuose vėlesnių metų paveiksluose. Paveikslas
172 *Teisingumas ir dangiškasis Kerštas, persekiojantys Nusikaltimą* buvo užsakytas Teisingumo rūmų kriminalinio teismo salei papuošti. Temą praplečia įprastos klasicistinės aliuzijos. Bėgančio žudiko figūra primena Canova'os statulą, o skriejančios deivės paimtos iš Flaxmano eskizų *Iliadai.* Kaltės ir atpildo jausmą perteikia meistriškai valdomas ritmas ir apšvietimas. Blyški aukos kūno arka atsikartoja tamsia persekiojančių deivių kreive, kuri pereina į nepaliaujamą judėjimą, įtraukiantį susikūprinusią liūdno žudiko figūrą.

Paskutiniais metais paties Prud'hono gyvenimą apkartino tragedija ir sąžinės graužatis. Jo kaip dailininko reputacija smuko restauracijos metais, o 1821 m. sužlugo asmeninis gyvenimas, nusižudžius mokinei ir meilužei Constance Meyer. Šių įvykių atgarsių, matyt, galima pajusti jo paskutiniame dideliame darbe *Nu-*
173 *kryžiuotasis.* Į iškankintą Kristaus kūną žvelgiama kampu iš arti tamsios tuštumos fone. Jo akys ir rankos šešėlyje, jis – tik neregintis, bejėgis kūnas.

Laikyti tokius dailininkus kaip Gros, Girodet ir Prud'honas vien vėlesniojo Romantizmo pradininkais – tai daryti jiems blogą paslaugą. Net vaizduodami intymiausius, fantastinius ar tragiškus dalykus, imperijos laikų tapytojai nesiekė griauti, kaip jų įpėdiniai. Kad ir kokią užuojautą ar melancholiją žadintų Gros, jo protagonistai išlieka herojai. Net Sapfo savižudybė – jo didžiausias nukrypimas nuo normos – savimarši teigiama prasme, palyginus su beaistre
189 Delacroix *Sardanapalo mirties* destrukcija. Jaučiame, jog Prud'hono *Teisingumas ir dangiškasis Kerštas, persekiojantys Nusikaltimą,* kad ir kokią nuotaiką jis žadintų, taip pat neleidžia mums abejoti. Padaryta žmogžudystė, ir Teisingumas turi būti įvykdytas. Jo *Nukryžiuotasis* liudija, jog tapytojas atsisako į frizą panašaus klasikinio piešinio; be abejonės, tai paskatino tokie paveikslai kaip Géricault *„Medūzos" plaustas.* Tačiau Prud'hono Kristus išlieka kilnus net ir kenčiantis, pažemintas. Jis nėra ta siaubingai išsekusi ir visai neidealizuota fi-
174 gūra kaip Delacroix *Kristus Alyvų kalne,* kurio „žemiškas ir afrikietiškas koloritas", pasak *Journal de Paris,* „labiau primena mirusį žmogų negu nemirtingą būtybę".

Anglai

Pagrindinis pasikeitimo požymis buvo tas, jog ėmė vyrauti iracionalusis ir jausminis pradai. Šitai ir skatino restauracijos laikų dailininkus Prancūzijoje trumpam susidomėti reiškiniu, vyraujančiu to meto anglų mene. Nuo XVIII a. vi-

durio anglų kultūra garsėjo kaip neformali kultūra. Anglai suteikė „natūralumo“ (arba, jei labiau patinka, „laukiniškumo“) parkui ir Westo bei Copley'o dėka tapo istorinės tapybos, vaizduojančios šių laikų gyvenimą, pradininkais, o brandžiajame Romantizme jie įtvirtino nerūpestingą laikyseną. Asmeniniame gyvenime tai pasireiškė dendžio kultu, kurį galima atpažinti iš smulkmeniškai aptarinėjamų franto princo regento linksmojo Brummelio drabužių ir to elegantiško laisvumo, kurį įkūnijo poetas Byronas.

Galbūt reikėjo tikėtis, kad dailininkų virtuoziškumas labiausiai reikšis tuose tapybos žanruose, kur stebėjimas daug svarbesnis nei pasakojimas, – ypač portrete, animalistinėje tapyboje ir peizaže. Iš šio amžiaus portretistų ryškiausias buvo dailininkas, įkūnijęs dendžio sampratą tiek stiliumi, tiek asmenybe. Seras Thomas Lawrence'as (1769–1830), dailus, švelnus moterų garbintojas, buvo tokių nepriekaištingų manierų, kad jį priėmė pati madingiausia visuomenė. Net jo jaunystės metų tapyba, meistriška ir išoriškai lengva, susilaukė nepaprasto populiarumo. Kaip ir Turneris, jis tapo Akademijos nariu nepaprastai jaunas, bet šlovė tuo nesibaigė. 1815 m. jis pakeltas į riterius, o 1820 m. tapo Karališkosios dailės akademijos prezidentu. Apie tą laiką Lawrence'as jau buvo nukariavęs Europą. Kai 1818 m. regentas išleido jį į žemyną tapyti Šventosios sąjungos generolų ir valdovų, Lawrence'as nebeturėjo varžovų. Tuo pat metu, kai juo susižavėjo jauni prancūzų dailininkai, jis susilaukė ir palankios oficialiosios nuomonės, o 1825 m. apsilankęs Paryžiuje gavo Garbės legiono ordiną.

Atrodo, jog elegantiškiems Lawrence'o portretams trūksta *gravitas* [svorio] ir minties gilumo, ypač palyginus juos su šio žanro Reynoldso kūriniais. Plataus užmojo ir pažiūrų įvairovės trūkumą jis kompensavo temperamento pažinimu. Ypatingas įsijautimas į madingų amžininkų polinkius matomas Arthuro Atter- 176
ley'o portrete – čia pagauta paaugliška nepastovi ir įtempta jaunuolio nuotaika. Audringo gamtovaizdžio fone, einantis su skrybėle rankoje, Atterley's pasisuka atidžiai pasižiūrėti į mus, visą savo dėmesį sutelkdamas į trumpą išsiblaškymą. Poza trunka akimirką, tačiau pusiausvyra puikiai apskaičiuota: tamsus skrybėlės apskritimas kuria laisvą paviršiaus ritmą. Plačiais dažų potėpiais išgaunami šviesos blyksniai, tačiau pats paviršius yra plastiškas ir blizgantis. Tokių kūrinių rafinuotumas ir jausmingumas tapo norma, su kuria vėliau rungėsi Delacroix, Manet ir Whistleris.

Dailininkas animalistas Jamesas Wardas (1769–1855) panašiai dėmesį sutelks į tai, kas žadina emocijas jo žanre. Wardas – dar vienas dailininkas, pasiekęs formos meistriškumo, tačiau jo paveiksluose atsiskleidžia daug neramesnis temperamentas. Lawrence'o elegancija patraukė Delacroix – visai logiška, kad Wardo liguistumas ypač patiko Géricault.



175 WARD *Liūtė ir gervė* 1816

Wardo domėjimasis energija ir išraiška turėjo religinį pagrindą. Pats būdamas Apokalipsę skelbiančio dvasininko Edwardo Irvingo sekėjas, jis laikėsi sektos dogmos, kad kalbos buvo žmonėms padovanotos, žavėjosi Blake'u ir melsdavosi savo dirbtuvėje, prašydamas įkvėpimo. Jo žavėjimasis žvėrimis iš tikrųjų
175 buvo žavėjimasis pirminės energijos šaltiniais. Tokiuose kūriniuose kaip *Liūtė ir gervė* išryškintas žvėries žiaurumas, jį dar labiau pabrėžia audringas fonas ir perkreipta liūtės letena, kurią ji ištiesusi, kad išlaikytų grobį. Dramatiškasis Stub-
32 bso *Liūto išgąsdintas arklys* atrodo elegantiškas ir paklūstantis dailininko valiai, jeigu palyginsime abu šiuos paveikslus. Wardo paveikslas taip nežadina subtilesnių jausmų kaip Stubbso kūrinys, o labiau apeliuoja į protą.

Tiems dailininkams, kurie buvo patyrę griežtus Prancūzijos dailės akademijos suvaržymus, anglai kėlė pavydą dėl neformalumo ir emocingumo, tačiau, kita vertus, anglai buvo nesantūrūs. Net Delacroix, nors varžėsi su Constable'iu ir Lawrence'u dėl meistriškumo, manė, kad „visi didieji anglų tapytojai" turi vieną trūkumą – „linkę perdėti". Apžvelgdamas mokyklos kūrybą, 1860 m.



176 LAWRENCE *Ytono auklėtinis Arthuras Atterley's* 1790–1791

vasario 8 d. dienoraštyje teigė, jog tendencija perdėti neleidusi jiems pasiekti „tos amžinosios jaunystės privalumo, būdingo didiesiems šedevrams“. Ši nuomonė išryškina pagrindinę dilemą, kurią ir Delacroix, ir Géricault jautė esant savo mene: kaip tapyti gyva ir šiuolaikine maniera, mėgautis jausmais, tačiau kurti meną, kuris būtų toks patvarus ir gilus, toliau tęsiantis atradimus, kaip didžiųjų meistrų menas.

Théodore Géricault

Joks kitas paveikslas nedavė įtikinamesnio atsakymo į šią problemą kaip Géri-
183 cault (1791–1824) *„Medūzos“ plaustas.* Didžiulė drobė, sukėlusi sąmyšį 1819 m. Salone, tapo tokiu pat talismanu jauniems restauracijos laikų dailininkams kaip
38 Davido *Horacijų priesaika* revoliucijos metais.

Visišką tų dviejų didžiųjų novatorių skirtingumą išryškina jų motyvai. Abu norėjo kurti stiprų ir patrauklų meną. Géricault rašė, jog siekęs „šviesti, apšviesti, nustebinti pasaulį“. Tačiau vyriausybės užsakyti Davido darbai, garbinantys jos ryžtingumą ir laimėjimus, yra priešingi Géricault paveikslams, vaizduojantiems pralaimėjimą, susidūrimą ir ligą. Davido emocijos pasitarnavo jo visuomeninės pareigos jausmui; Géricault emocijos liudijo apie asmens maniją.

Energingo, karštligiško būdo Géricault skaudžiai jautė neramumus, prasidėjusius žlugus Napoleonui. Jo paties nuostata buvo neaiški, aišku viena, kad 1812 m. pirmajame eksponuotame kūrinyje jis išaukštino karinį imperijos šaunumą, po trejų metų įstojo į rojalistų gvardiją, o per kitus trejus metus nutapė ugningą kaltinamąjį aktą restauracijos laikų vyriausybei. Turtingo ir nuolaidaus, gal net nesusivokiančio tėvo sūnus, jis nepatyrė išorinių sunkumų. Teikdavosi dalyvauti Salono parodose tik tada, kai turėdavo kokį ypatingą tikslą (tokių atvejų būta trijų), o gavęs kokį nemielą vyriausybės užsakymą paprasčiausiai jį perduodavo jaunam bičiuliui Delacroix.

Taigi Géricault paskatos buvo visiškai priklausomos nuo temperamento. Jo kūrybos karjera prasidėjo gana atsitiktinai, kai 1808 m. jis tapo lengvapėdžio animalisto ir batalinių paveikslų tapytojo Carle'o Vernet (1758–1836) pameistriu. Po dvejų metų jis perėjo į Piere'o Narcisse'o Guérino (1774–1833), energingo klasikinio stiliaus meistro, dirbtuvę, kuris taip pat mokė Delacroix ir Huet. Géricault iš Guérino gavo gerus monumentaliosios tapybos technikos, etiudo piešimo pagrindus, išmoko montuoti – tai reikalinga kuriant didelius istorinius paveikslus. Nuo to laiko, iš pradžių dvejodamas, o paskui su vis tvir-
183 tėjančiu ryžtu Géricault ėjo prie savo kūrinio *„Medūzos“ plaustas.* Tačiau šis paveikslas buvo sutiktas įtariai, ir tai atėmė iš jo norą vėl atsidėti panašiam



177 GÉRICAULT *Šaulių karininkas, duodantis įsakymą pulti* 1812

projektui. Tik gulėdamas mirties patale, kai jau buvo per vėlu, jis ėmė svajoti apie kokios kitos *grande machine* sukūrimą.

Géricault buvo nuoseklus tų laikų įvykių, kuriems jis simpatizavo, metraštininkas. Imperijos metais tokia buvo Carle'o Vernet, batalinių ir arklių paveikslų tapytojo, veikla ir funkcijos. Géricault asmeniškai nesibičiuliavo su Gros, epiniu Naujųjų laikų vaizduotoju, tačiau studijavo Gros stilių ir, kaip ir pastarasis, žavėjosi Venecijos ir baroko tapytojų koloritu ir efektais. Jo jaunystės metais dar veikė Napoleono muziejus, ir čia jis laisvai kopijuodavo realizmo ir dramos meistrų Caravaggio, Rembrandto, Rubenso ir Velasquezo paveikslus.

177 Pirmas Géricault paveikslas, eksponuotas Salone, *Šaulių karininko, duodančio įsakymą pulti*, portretas, buvo priimtas entuziastingai. Nutapytas Napoleono žygio į Rusiją metu, gyvumu ir veiksmu jis pranoko net Gros karinius por-
178 tretus. Jo tęsinys, *Mūšio lauką paliekantis sužeistas kirasyras*, buvo sutiktas ne taip džiugiai. Eksponuotas tuo metu, kai Napoleonas kalėjo Elbos saloje, jis žadino atsiminimus apie pralaimėjimą. Kritikus baimino ne atviras šio paveikslo aktualumas, o tas faktas, jog *Šaulių karininko, duodančio įsakymą pulti* spindesį ir ryškumą pakeitė švininiai tonai ir subtilus piešinys.

Kritikus pribloškė ir antrojo paveikslo mastas. Kadangi *Šaulių karininkas, duodantis įsakymą pulti* eksponuotas kaip portretas, nebuvo itin protestuojama dėl natūralaus dydžio. Tačiau palaikyta akibrokštu, kad *Mūšio lauką paliekantis sužeistas kirasyras*, grynai žanrinis paveikslas, nutapytas svaresnėms temoms skirto dydžio. Tačiau Géricault atkakliai ir toliau nedidvyriškus dalykus traktavo rimtai ir piešė didelių matmenų paveikslus – anksčiau tokie matmenys taikyti tik istorinei tapybai.

To meto liuzijų praradimą, kurį Géricault čia įamžino, paaitrino jo asmeninės kančios. Maždaug tuo metu jis pradėjo beveik kraujomaišišką romaną su jauna savo dėdės iš motinos pusės žmona. Géricault tėvo diplomatija padėjo išvengti skandalo paviešinimo, tačiau šeima galutinai suskilo. Pačiam Géricault ši „baisi padėtis, kurioje neapgalvotai atsidūriau" tapo nepakenčiama. Jo apsisprendimas 1816 m. išvykti į Romą buvo priimtas kaip išeitis iš keblios padėties ir kaip noras užbaigti dailės studijas. Nepavykus laimėti Romos premijos, tų metų rudenį jis mokėsi privačiai. Nepraėjus nė metams, depresija ir vienatvė jį vėl atvedė pas meilužę į Paryžių.

Buvimas Romoje neišsprendė jo asmeninės dilemos, bet, be abejo, praplėtė jo kaip menininko galimybes. Jį sukrėtė vidinė Michelangelo figūrų energija ir netikėtas gyvumas, kurį pajuto iš kai kurių klasikinių statulų. Jis taip pat atrado šiuolaikinę temą, kuri atrodė tinkama naujiems įspūdžiams – populiariąsias ar-
181 klių lenktynes, kasmet vykdavusias Romos Korso kelyje karnavalo metu. Jis



178 GÉRICAULT *Mūšio lauką paliekantis sužeistas kirasyras* 1814

ketino nutapyti milžinišką daugiau kaip 9 m pločio drobę ta tema, ir paskutinius šešis mėnesius Romoje kūrė etiudus šiam paveikslui. Juose išryškėja, kaip pamažu Géricault susižavėjimas bendru įvykio bruzdesiu susiaurėjo iki vienintelio konfliktinio veiksmo, kai Romos valstiečiai iš visų jėgų stengiasi sulaikyti sudirgusius arklius prieš pat lenktynių pradžią. Paskutinio parengiamojo etiudo piešinys, profiliu pasuktos figūros, būdingai apibendrinti individualūs bruožai aiškiai primena klasikinį frizą. Galbūt tai tiesioginė duoklė raiteliams, pavaizduotiems Partenono frize, kurį lordas Elginas atgabeno į Londoną 1806 m. ir kurį Géricault žinojo iš gipso kopijų. Šiaip ar taip, tai savotiškas jau nykstantis klasicizmas. Arkliai – laukiniai gyvūnai, besiveržiantys į laisvę. Pagrindinis piešinys aiškus, bet jo linijas laužo apšvietimas. Užuot išryškinusi figūras, šviesa krinta ant jų aikštingomis įstrižainėmis. Priekinio plano žirgą ir raitelį trumpą pusiausvyros akimirką apšviečia saulės spindulys, tačiau šešėliuose aplink juodu pavidalai labiau pašėlę.



179 DELACROIX *Dante ir Vergilijus pragare* (il. 187 detalė)



180 DELACROIX *Alžyrietės savo apartamentuose* (il. 190 detalė)

Géricault, kaip ir romantikai, žavėjosi arkliu, laikė jį nežmoniškos energijos
177 simboliu. Ši tema kartojasi Géricault kūryboje nuo *Šaulių karininko, duodančio įsakymą pulti.* Ji atsirado ir dėl asmeninių polinkių, nes pats buvo fanatiškas raitelis. Paskutiniaisiais nevilties metais, neatsargiai jodinėjant, įvyko keletas nelaimingų atsitikimų, pagreitinusių Géricault mirtį.

Išvykęs iš Romos, Géricault nebetapė šio paveikslo – galbūt jautė, jog jis pernelyg formalus ir neapibrėžto laiko, kad apstulbintų Saloną. Dabar jis ėmė dažnai lankytis linksmoje, kiek bohemiškoje savo mokytojo sūnaus Horace'o Vernet aplinkoje, perėmė madą domėtis tuo, kas keista ir aktualu – politinėmis ir socialinėmis pasaulio, kuriame nėra svarbių įvykių, tendencijomis. Kaip Horace'as Vernet ir jų bendras draugas Nicolas Toussaint'as Charlet (1792–1845), jis ėmėsi naujos greitos laikraštinės litografijų technikos, kad įamžintų Napoleono kampanijų epizodus. Tačiau skirtingai nuo kolegų, jis pavaizdavo ne humoristinius ar anekdotinius nuotykius, o žiaurumą ir degradavimą.

Žiaurumo manijos Géricault buvo apsėstas veikiausiai dėl temperamento; taip jis bandė priversti nedidvyrišką amžių suvokti, jog esama kraštutinumų. Jį patraukė gyvas reportažo įspūdis, kurį buvo galima išgauti iš litografijos, o laikraštinės naujienos jam teikė tinkamų sensacingų temų. Jau 1817 m. tokiuose šaltiniuose jis ėmė ieškoti temos paveikslui, kuriuo ateinančių metų Salone ketino užgožti kitus. Iš pradžių buvo sumanęs panaudoti tuometinį skandalą, kilusį dėl buvusio provincijos magistro Fualdès nužudymo, į kurį, kaip buvo įtariama, buvo įsipainiojusi viena ultrarojalistų gauja. Jis nupiešė daugybę eskizų, bet to siužeto atsisakė, pasirinko kiek senesnį skandalą, kuriam manė galįs suteikti daugiau epiškumo.

183 Pasakojimas apie „Medūzos“ laivo sudužimą 1816 m. liepos 2 d. turėjo net rimtesnę politinę potekstę negu Fualdès istorija, nes kalba ėjo apie vyriausybės nekompetentingumą. Vilkstinės laivų, kuriais prancūzų kareiviai ir kolonistai plaukė į Senegalą, flagmanas „Medūza“ nuskendo netoli Vakarų Afrikos iš esmės dėl to, kad kapitonas, iš emigracijos sugrįžęs rojalistas, buvo neišmanėlis. Kadangi nepakako gelbėjimosi valčių, 149 vyrai ir viena moteris turėjo lipti į laikiną plaustą, kurį buvo ketinama vilkti gelbėjimo valtimis. Tačiau šių valčių įgulos, trokšdamos pasiekti krantą, netrukus paleido plaustą plūduriuoti. Penkiolika dienų truko košmaras – maištas, kanibalizmas ir karti apgaulingos vilties akimirka, pamačius konvojaus laivą „Argusas“, kuris plausto nepastebėjo. Kai pagaliau „Argusas“ plaustą surado, tik penkiolika žmonių iš šimto penkiasdešimties dar buvo gyvi.

Vyriausybė bandė nuslėpti šį įvykį. Kapitonui buvo paskirta švelni bausmė, ir kai du iš likusiųjų gyvų – daktaras Savigny ir inžinierius Corréard'as pabandė



181 GÉRICAULT *Arklių lenktynės* apie 1817

prisiteisti kompensacijas, jie buvo atleisti iš vyriausybės tarnybos. Savigny ir Corréard'as išleido knygą, tapusią sensacija visoje Europoje.

Veikiausiai Horace'as Vernet suvedė Géricault su Savigny. Prie šio paveikslo dailininkas dirbo aštuoniolika mėnesių. Tai buvo toks didžiulis sumanymas, kurio dauguma dailininkų būtų ėmęsi, tik jeigu vyriausybė būtų užsakiusi ir rėmusi. Net ir Géricault, pasiturinčiam žmogui, išlaidos paveikslui buvo didelės. Didelei drobei tapyti jis išsinuomojo studiją; ribota erdvė dar labiau sustiprindavo slogų įspūdį, kurį paveikslas darė lankytojams, atėjusiems jam dirbant. Pamatęs paveikslą studijoje, Delacroix prieš savo valią pasileido bėgti gatve.

Géricault prireikė šiek tiek laiko nuspręsti, kokią nelaimės akimirką pavaizduoti, kai įvykiai tokie žiaurūs ir baisūs kaip maištas ir kanibalizmas. Galiausiai jis pasirinko ne tokį siaubingą, bet labiau sukrečiantį įvykį – kai pirmąkart pamatomas „Argusas". Pats piešinys atskleidžia laipsnišką *crescendo* nuo nevilties iki netikros vilties. Priekiniame plane susimąstęs žmogus sėdi tarp mirusiųjų. Už jo kiti išlikę gyvi pamažu gręžiasi į horizontą, du mojuoja marškiniais.

Tačiau laivas, kuriam jie mojuoja, tėra tik mažas taškelis, vos regimas tarp dviejų besiritančių bangų. Aišku, kad žmonės iš laivo nematomi, ir kai kas jau vėl nugrimzdo į sielvartą.

Nuotaikų potvynį ir atoslūgį suvaldo kompozicija, kurioje judėjimas derinasi su nepaprastu tikslumu. Paskutiniame eskize klasikinį frizą pakeitė įstrižainės, kylančios aukštyn nuo priekinio plano į išsiskiriančias stiebo ir mojančių figūrų grupės viršūnes. Čia pabrėžiama ne paviršiaus vienovė, o išsisklaidymas, nes šviesa išryškina atskirų grupių veiksmus, o atsitiktinumo įspūdį sustiprina tai, kaip pagrindinio įvykio figūros yra nusigręžusios nuo žiūrovo. Kiekvienos figūros pozicija taip tiksliai apgalvota, taip aiškiai pavaizduota, kad prieštaringi gestai kuria nuoseklų piešinį, pasižymintį galingu tikrai monu-
181 mentalaus meno paprastumu. Kaip ir *Arklių lenktynėse*, pusiau apnuogintos figūros yra akademiniai pozuotojų etiudai. Aukos, penkiolika dienų blaškomos bangų, neatrodo išsekusios. Jų kūnai didingi ir gyvi, akimirkos įspūdį paverčiantys amžina drama.

Nors planas kruopštus, o formos apibendrintos, paveikslas įgauna tikrumo dėl Géricault manijos. Mirusiųjų arba sergančiųjų kūnai priekiniame plane paimti iš etiudų, kuriuos Géricault tapė savo studijoje, žiūrėdamas į lavonus ir
182 nupjautas galūnes iš ligoninių ir lavoninės. Kaip ir pats paveikslas, šie etiudai atskleidžia nepaprastą sugebėjimą valdyti, blaiviai vaizduoti, regint kraštutinumus. Nė vienas šių etiudų nebuvo tiesiogiai panaudotas paveikslui, bet jie grėsmingai jaučiami iš lavonų priekiniame plane ir melsvai žalių bei purpurinių dangaus tonų.

Didžiai Géricault nevilčiai šis paveikslas buvo gana šiltai priimtas: jis susilaukė garsių recenzijų, o vyriausybė dailininką apdovanojo medaliu. Kritika buvo šykšti – buvo skundžiamasi, kad „žanrą“ Géricault išdrįso traktuoti kaip



182 GÉRICAULT
Nukirstos galvos 1818



183 GÉRICAULT *„Medūzos" plaustas* 1819

monumentaliąją tapybą arba kad spalvos esančios per tamsios, arba kad įvykiai pavaizduoti ne visai tiksliai. Niekas neįvertino tos naujos krypties, kuria Géricault bandė eiti. Vyriausybės medalis taip pat buvo dailininko pripažinimas, nepritariant jo kūrybai. Pasiūlymai, kad šį darbą įsigytų valstybė, dailininkui gyvam esant buvo ignoruojami.

Net Géricault draugai negalėjo suprasti, kodėl gana palankiai sutiktas kūrinys suteikė jo autoriui tiek daug sielvarto. Dailininko Gérard'o paklaustas, ko norėtų, Géricault atsakė: „Ko aš noriu – tai būti išbandytas nelaimės". Vargu ar galėjo kas geriau demaskuoti moralinį visuomenės nuosmukį, kaip reakcija į viešą įžeidimą.

Géricault paveikslas didesnį entuziazmą sukėlė 1820 m. Londone, Pikadilio aikštėje esančioje Egipto salėje. Čia, kur Davido mokykla buvo nemėgstama ir ne taip griežtai reikalaujama laikytis žanrų taisyklių, buvo galima daug liberaliau įvertinti tą manierą, kaip „drąsi dailininko ranka apnuogino siaubingų faktų detales su Michelangelui būdingu griežtumu ir Caravaggio niūrumu". Géricault atvyko į Londono parodą ir tapo vienu pirmųjų iš jaunesniųjų

prancūzų dailininkų, sureagavusių į veržlų Lawrence'o, Wardo ir peizažistų spontaniškumą.

Ši kelionė nesuteikė atlėgio nuo manijų. Londone jį patraukė ne tik britų aistra sportui, bet ir miesto, išgyvenančio negirdėto plėtimosi kančias, vaizdas. Šiame didmiestyje, kurį vėliau Gautier pavadins „gimtuoju splino miestu", jau buvo prasidėjęs tas siaubingas dehumanizacijos procesas, taip traukęs daugelį
184 menininkų. Šiam reiškiniui pavaizduoti Géricault dar kartą ėmėsi litografijos, nesėkmingai stengdamasis padaryti paklausia preke grafiką, kuri vis dar buvo naujovė Anglijoje. Kaip ir Napoleono kampanijų paveikslai, šios litografijos vaizduoja asmenis, išlikusius pasaulyje, kuris neteko visų žmogiškų vertybių ar svarbos.

Géricault sugrįžo į Paryžių 1820 m. gruodį, vis dar išsekusios dvasios ir kūno nuo pastangų, įdėtų į *„Medūzos" plaustą.* Jis jau nebesiims kito didžiulio paveikslo, bet nemąžtančio pastabumo nepraras. Jis vis dar galėjo kurti tokius
185 puikius kūrinius kaip ciklas pamišusių vyrų ir moterų portretų, skirtų draugui psichiatrui Georget, vienam pirmųjų gydytojų, beprotybę laikiusių liga, kuriai taikytinas simpatinis gydymas. Suprantama, nereikia pervertinti Georget laimėjimų masto. To meto „gamtos filosofas" vis dar galėjo padėti menininkui įžvalgiau pavaizduoti kokį daiktą, o psichologija vis dar tebuvo tokio lygio, kad

184 GÉRICAULT *Krovinių gabentojai prie Adelfio* (Adelphi) *prieplaukos* 1821





185 GÉRICAULT
Kleptomanas

manyta, jog vidinį sutrikimą galima diagnozuoti iš išorinių bruožų. Būdamas mokytesnis už Lavaterą, Georget norėjo suklasifikuoti beprotybės atvejus, stebėdamas veidus. Ir nors Géricault nutapyti psichinių ligonių portretai, kurių penki išliko iki mūsų dienų, skiriasi nuo Georget įdėtų knygon *Apie beprotybę* (*De la folie*, 1820), Klausas Bergeris manė, kad jie buvo naudojami kaip vaizdinė medžiaga patologijos kursuose. Šie portretai kelia užuojautą, todėl tai nėra vien medicinos iliustracijos, kaip kad *„Medūzos" plaustas* nėra vien reportažinis vaizdas. Tačiau abiem atvejais emocija randasi iš atviro stebėjimo, iš sugebėjimo vaizduoti nesudrebant. Čia pateikiamas portretas nevaizduoja kleptomano (ar žmogžudžio? Painiava dėl pavadinimo savaip paaiškina Georget teorijas). Tai neprilygstamas vaizdas žmogaus, apsėsto ir nusilpusio nuo savo paties manijos. Joks kitas šio laikotarpio dailininkas, išskyrus Goya'ą, nesugebėjo pagauti pamišimo su tokia įžvalga. Tačiau Goya stengėsi įžvelgti proto būseną, o Géricault pirmiausiai rūpėjo aiškiai pavaizduoti išvaizdą.

Artėjant mirčiai, Géricault, kaip jam būdinga, buvo įsitikinęs, jog gyvenimas buvo nesėkmingas. Jo *„Medūzos" plaustas* atrodė pernelyg neužbaigtas 183

paveikslas, kad įamžintų jo siekius. Tačiau dėl keisto liguistumo, vienišo herojiškumo šis paveikslas pagaliau tapo tikra alternatyva Davido mokyklai. Géricault nutiesė kelią, kuriuo paskui ėjo romantikai, ir ryžtingai parodė, jog tai, kas keista ir laikinos reikšmės, yra ne tik tema smulkesniems žanrams, bet ir turi didžiausios svarbos nusivylimo amžiui.

Eugène Delacroix

1824-ieji, kai Géricault mirė, buvo metai, kai Delacroix (1798–1863), kaip jis sakė, „noromis nenoromis buvo priimtas į uždarą romantikų būrelį" už tais
186 metais Salonui pateiktą paveikslą *Chioso žudynės.*

Dėl šio laiko sutapimo Delacroix imta laikyti Géricault sekėju (kaip kad Tizianas buvo Giorgione's sekėjas), nes ilgiau gyvenęs ir jaunojo novatoriaus viltis įkūnijęs darbuose. Be abejonės, Delacroix daug išmoko iš Géricault (jį giliai sujaudino tragiška pastarojo mirtis), tačiau jis niekada nei asmeniškai, nei kaip dailininkas su Géricault artimai nebendravo. Aistringas ir nepastovus Géricault su maniakišku įkarščiu puolė vaizduoti tai, kas jo paties pajusta ir aktualu.
12 Kita vertus, Delacroix sugebėjo griežtai valdyti emocijas. Išskyrus *Laisvę, vedančią liaudį į kovą,* jis netapė nieko, tiesiogiai susijusio su to meto Prancūzija. Dauguma jo scenų buvo iš istorijos ir literatūros, o šiuolaikiški paveikslai vaizdavo tolimas šalis. Ir nors jis piešė žiaurumą ir skurdą, bet tai nepakeitė jo tapysenos ir gyvų spalvų dermių. Atrodo, jog tik vienas jausmas buvo nelygstamas jo kūrinių motyvas; kalbama apie spliną – bodlerišką nuobodulį, juntamą
180 net labiausiai beaistriuose jo kūriniuose ir akivaizdų paveiksle *Alžyrietės savo apartamentuose.*

Baudelaire'o nuomone, kaip tik dėl to, kad jautėsi nevaržomas, Delacroix iškilo aukščiausiai virš visų to meto dailininkų. Baudelaire'as manė, jog tai buvo nevilties rezultatas, jog po žavinga išore slypėjo aistringa siela, jog jis „buvo vulkanas, meniškai paslėptas po gėlių puokšte". Tačiau šis dailininkas buvo toks nutylėjimo meistras, kad net ir dabar Baudelaire'o teiginys išlieka tik prielaida. Dienoraščiai ir laiškai tik labai paviršutiniškai atskleidžia jo nenuotykingą gyvenimą. Juose dailininkas išryškėja kaip mandagus, galantiškas, labai protingas ir jausmingas, tačiau Delacroix niekada nenusiima kaukės. Skaitydamas Baudelaire'o išverstas Edgaro Allano Poe fantazijas, Delacroix susimąsto, koks atstumas tarp tų fantazijų ir jo paties polinkių:

„*Šiuose tikrai nepaprastuose* – aš manau *daugiau nei žmogiškuose* – sumanymuose žavimasi fantastiškais dalykais. Tai gali būti būdinga kokių šiaurės ar kitų kraštų žmonių temperamentui, tačiau, be abejonės, nebūdinga prancūzų, tokių kaip mes, prigimčiai. Tiems žmonėms rūpi, kas glūdi už prigimties, kas



186 DELACROIX *Chioso žudynės* 1824

yra daugiau nei prigimtis, tačiau mes negalime šitaip netekti: visi mūsų įnoriai turi būti šiek tiek pagrįsti protu".

Kalbėdamas apie prancūzų Romantizmo etaloną Victorą Hugo, Delacroix skundėsi: „Jis niekada nė per šimtą mylių nepriartėjo prie tiesos ir paprastumo"; kai jį patį aukštino kaip „tapybos Victorą Hugo", jis atkirto: „Aš esu grynas klasikas". Panašiai jis vertino ir Beethoveno – „mūsų laikų žmogaus... aukščiausio laipsnio romantiko" – muziką: laikė ją nieko neverta, ypač palyginus su jo garbinamo Mozarto muzika. Jis aiškino, jog kartais Beethovenas „yra tamsus ir atrodo, kad jam trūksta vienovės, tai ne dėl to, jog šitai žmonės laiko pašėlusiu originalumu ir už tai jį garbina; taip atsitinka todėl, kad jis nusigręžia nuo amžinųjų principų; to niekada nedarė Mozartas".

Nors varžomas savitvardos ir proto, Delacroix menas dvelkia Romantizmu dėl savo *medžiagos*. Gal jis buvo protingesnis ir jautresnis už kitus savo kartos dailininkus, tačiau, be abejonės, tokių pat polinkių.

Skirtingai nei Géricault, jis nepradėjo studijuoti dailės iki imperijos žlugimo. Bet Delacroix taip pat turėjo nostalgiškų atsiminimų apie buvusią imperijos šlovę, nes tuo metu jo šeima buvo palyginti įtakinga ir turtinga. Tėvas, miręs 1804 m., buvo užsienio reikalų ministras; sklido gandas, kad tikrasis jo tėvas buvęs didysis diplomatas bei *éminence grise* [pilkasis kardinolas] Talleyrand'as. Napoleono pralaimėjimo metais mirė ir Delacroix motina. Restauracijos laikais jis buvo jaunas ir neturtingas, ir tik vyresnioji sesuo galėjo jam šiek tiek pagelbėti.

Kaip ir Géricault, pasimokęs Guérin'o studijoje, į kurią jis įstojo 1815 m., Delacroix atsidėjo didžiulių drobių tapymui. Iš pradžių jis labai norėjo gauti vyriausybės užsakymų, ir skirtingai nei Géricault, nejautė jokios sąžinės graužaties, jog tenka tapyti tomis alegorinėmis ir religinėmis temomis, kurias tuo metu valstybė palaikė. Skirtumą tarp Géricault ir Delacroix nuostatų geriausiai
179, 187 atskleidžia jaunesniojo dailininko debiutas Salone 1822 m. paveikslu *Dante ir Vergilijus pragare*. Šis paveikslas atidavė duoklę *„Medūzos" plaustui* vaizduojant nelaimės jūroje atmosferą. Tačiau užuot pasirinkęs kokį savo meto įvykį, Delacroix pasirinko sceną iš Dante's *Pragaro*, vaizduojančią tą akimirką, kai poetas, lydimas Vergilijaus, perkeliamas valtimi per „tamsiąją gelmę" į pragaro miestą. Šis literatūrinis šaltinis buvo tapęs madingu nuo Flaxmano eskizų, nupieštų prieš tris dešimtmečius. Dėl to, kaip nupiešta sunkiai per tamsą prasiskverbianti šviesa ir kaip, sekant Michelangelo, priekiniame plane išdėstyti nuogų žmonių kūnai, šis paveikslas yra tobulas akademinis kūrinys. Be to, patamsinti tonai daug patrauklesni nei niūrūs pilki ir žali *„Medūzos" plauste*. Žioruojantis Diso miestas ryškiai švyti fone, žalias fono spalvas pagyvina raudonas Dante's



187 DELACROIX *Dante ir Vergilijus pragare* 1822 (t. p. žr. il. 179)

galvos apdangalas bei rausvai rudas Vergilijaus apsiaustas, o spalvinę visos šios centrinės erdvės pusiausvyrą palaiko mėlyni valtininko Flegijo apsiausto atspalviai. Tokia darna jau atskleidžia rūpinimąsi grynai tapybos problemomis, kurios vėlesnėje kūryboje jam bus svarbiausios.

Dante ir Vergilijus pragare buvo oficialiai pripažintas – paveikslą nupirko vyriausybė, o įtakingas kritikas Adolphe'as Thiersas apskelbė jį genialiu. Dar svarbiau – jį gyrė Gros, kuris pavadino Delacroix „sušvelnintu Rubensu" ir leido jam pasilikti savo dirbtuvėje; čia jis galėjo susipažinti su tais meistriškais propagandiniais imperijos laikų paveikslais, kurie jau nebegalėjo būti rodomi viešai.

Kitas didelis Delacroix paveikslas, eksponuotas Salone 1824 m., buvo apdovanotas aukso medaliu, tiesa, antrojo laipsnio, ir vyriausybės nupirktas Liuksemburgo galerijos ekspozicijai. Tačiau *Chioso žudynėse* buvo daugiau nerimą 186
keliančių dalykų. Šis paveikslas, vaizduojantis pralaimėjusius graikus neseniai

įvykusiame Graikijos nepriklausomybės kare, nebuvo destruktyvus, tačiau aktualus temos požiūriu. Jo negatyvizmas kėlė kur kas didesnį nerimą nei tema. Susisielojęs Gros pavadino šį paveikslą *Tapybos žudynėmis*. Ir nors Delacroix turėjęs naudos, kaip vėliau prisipažino Alexanderiui Dumas, studijuodamas
40 Gros paveikslą *Maras Jafoje*, jis pakeitė principus, kuriais paremtas šis paveikslas. *Chioso žudynės* – paveikslas, vaizduojantis nuviliančią atomazgą. Nugalėtieji abejingai laukia mirties arba vergijos. Paveiksle yra kančios ir nelaimės, bet nėra nei niekšų, nei didvyrių. Stendhalis apkaltino dailininką žudynes pavaizdavus panašiai kaip marą. Žinoma, šiame paveiksle nėra nieko, kas jį susietų su *Marato mirtimi* arba *„Medūzos" plaustu*, ir tik Baudelaire'as galėjo tokiame abejingume įžvelgti „siaubą keliantį himną lemčiai ir beviltiškai kančiai".

Nebyli letarginė šio paveikslo atmosfera – tai veikiausiai nuoroda į likimo užgaidas. Pats Delacroix nepateikia jokios užuominos šiai paslapčiai paaiškinti. Asmeniniame gyvenime jis jau tapo santūriu anglofilu dendžiu, ir svarbu tai, jog šis paveikslas nužymi tą akimirką, nuo kurios jo mene tampa akivaizdi skola anglų dailininkų technikai. Mat prieš pat pateikiant paveikslą parodai,
136 Delacroix buvo pamatęs Constable'io *Šienvežimį*, kuris susilauks nepaprastos sėkmės tais metais Salone. Kaip pats Delacroix papasakojo Théophile'iui Silvestre'ui, šio paveikslo peizažo šviežumas privertė jį perdirbti savosios drobės dalis; ir fonas, ir priešakinis planas pasižymi savitu lengvumu. Kai vėliau Delacroix išvyko į Angliją aplankyti Constable'io, jam didžiausią įspūdį padarė šio anglų dailininko maniera taikyti išsklaidytą koloritą, ypač siekiant pagyvinti žalias spalvas, ir ši technika atitiko jo paties pastebėtus Rubenso metodus.

Delacroix susidomėjimą anglų meno šviesumu ir neformalumu dar sustiprino
188 no jo pažįstami Paryžiuje, ypač Richardas Parkesas Boningtonas (1802–1828). Kilęs iš nėrinių mezgėjų iš Notingemo šeimos, apsigyvenusios Prancūzijoje, kai jam buvo aštuoniolika metų. Boningtonas buvo Gros mokinys 1820–1822 m. Kad ir įgijęs tikrai paryžietišką išsilavinimą, amžininkams prancūzams jis išliko anglų dailės atstovu. Jo polinkis į akvarelę sustiprino šį įspūdį, o stilius buvo ryškus ir lengvas – toks, kokio buvo galima tikėtis iš jo žemiečių. Vėliau Delacroix rašė Théophile'ui Thoré: „Niekas iš šitos šiuolaikinės mokyklos, ar gal net prieš jį, nepasižymėjo tokiu lengvu potėpiu, kuris jo paveikslus, ypač akvareles, daro panašius į deimantus, džiuginančius akį, visiškai nepriklausomai nuo temų ar kokių vaizdavimo savybių".

Anglijoje 1825 m. Delacroix susitiko Boningtoną, su kuriuo jau buvo šiek tiek pažįstamas, ir abu labai susidraugavo. Vėliau Paryžiuje jie dirbo toje pačio-

je dirbtuvėje. Delacroix atidžiai stebėjo šį anglą, norėdamas pasiekti panašaus meistriškumo. Jie abu ėmė domėtis egzotiškais dalykais vienu metu.

Boningtonas ieškojo ypatingesnės literatūros, kuri sujaudintų jo vaizduotę. XIX a. 3-iojo dešimtmečio pabaigoje jis, kaip ir jo amžininkai, žavėjosi Byrono poemų egzotika ir Goethe's *Faustu. Fausto* iliustracijų litografijose, atspausdintose 1828 m., jis nepaprastai gyvai panaudojo gotikinę tematiką, sukūręs iliustracijas, kurios savo pabrėžtu kampuotumu toli pralenkė visas vokiečių iliustratorių pastangas šioje srityje. Tačiau Byronas kur kas labiau užvaldė jo vaizduotę. Net Delacroix aistra Graikijos temai, regis, žymia dalimi yra kilusi iš jo susižavėjimo Byronu ir šio poeto vaidmeniu nepriklausomybės karuose, tad dailininkas nuolat išryškindavo Byrono kraštutinumus.

Kaip tik tai pasakytina apie paveikslą, kurį Delacroix vadino „antrosiomis
žudynėmis“, – *Sardanapalo mirtis*, didžiausia ir labiausiai provokuojančia iš še- 189
šių drobių, 1827 m. pateiktų Salonui.

Chioso žudynės privertė nustėrti, o *Sardanapalo mirtis* sukėlė skandalą. *Chioso* 186
žudynės, bent pagal pavadinimą, kėlė užuojautą. *Sardanapalo mirtis* vaizdavo ne ką kita, o egoistišką susinaikinimą. Scena, įkvėpta Byrono poetinės dramos, vaizduoja išlepusį Asirijos valdovą, kuris, nugalėtas sukilėlių, susidegino laidotuvių lauže. Byrono dramoje Sardanapalas siekia vien tik taikos ir gerovės savo žemei, ir jo savižudybė didvyriškai užbaigia pasakojimą. Jis vienas užkopia ant laidotuvių laužo, paskui jį savo noru eina mylima sugulovė Mira. Delacroix visa tai pavertė susinaikinimo orgija, kur karalius abejingai sėdi pusiau gulomis.

Šią temą ir jos žiaurumo bei abejingumo kraštutinumus išreiškia kakofonija. Pasvirusios įstrižainės visiškai sugriauna vientisos erdvės pojūtį. Spalvos sodrios ir ryškios, kiekviena iš jų daro kitas labiau karštligiškas. Balti sugulovių kūnai tampa glebūs ir bejėgiai kontrastingų raudonų lovos bei draperijų spalvų ir juodos vergo negro odos fone. Šio sąmyšio viduryje virpantį disonansą kuria geltona dramblio galva lovos kampe ir mėlyna sugulovės galvos apdangalo spalva.

Kaip ir *Chioso žudynėse*, sunku suvokti Delacroix tikslus. Paveikslo kraštutinumai skleidžia kažkokį siaubą, ir neįmanoma atsispirti pagundai abejingą Sardanapalo figūrą tapatinti su Delacroix. Be abejo, paveikslo fantazija – tai ne vien užuomina į viešnamio vujaristą, kuris jaučia malonumą slaptai stebėdamas sceną. Tačiau keistas paveikslo nenuoseklumas galiausiai sugrąžina dėmesį prie technikos laimėjimų, kadangi čia Delacroix pavyko suvaldyti didžiausią netvarką ir disonansą.

Delacroix niekada daugiau nebetapė tokia destruktyvia tema. Matyt, jis

gavo oficialų įspėjimą, bet atrodo, jog atsisakyti kraštutinumų vertė ir jo asmenybės raida. Nuo šiol jis pasitelks dviprasmybę ir ironiją ne tokiems aiškiems tikslams.

Galėjo būti dar keli tokie gerai pasverti mostai, ne vien didžiulis paveikslas
12 *Laisvė, vedanti liaudį į kovą,* Salonui pateiktas 1831 m. Paveikslas garbina 1830 m. revoliuciją, kuri atvedė į „buržua karaliaus“ Liudviko Pilypo režimą, o šis – į konstitucinę monarchiją. Kaip paprastai būna, Delacroix nedalyvavo kovoje, rezultatui paaiškėjus, jis, kaip daugelis dailininkų, ėmė ją garbinti. „Aš ėmiausi naujos – barikadų temos“, – rašė jis savo broliui generolui, – „ir jeigu aš nieko neužkariavau savo šaliai, tai bent jau tapysiu jai“.

Iš viso 1831 m. Salone buvo eksponuojami 33 paveikslai, šlovinantys įvykius, atvedusius naująjį karalių į sostą. Iš jų Delacroix paveikslas buvo vienintelis neidealizuotas. Net Laisvės figūra, besiveržianti pirmyn su frygiška kepuraite bei šautuvu vienoje rankoje ir trispalve kitoje, nėra šalta alegorija. Ji visiškai kitokia nei malonumus teikiančios moterys paveiksle *Sardanapalo mirtis*, bet vis tiek yra gyvybinga ir jausminga. Daugumą žmonių labiau glumino prasčiokų minia, kurią veda Laisvė. Delacroix buvo baramas už tai, kad savo modelius pasirinkęs „iš liaudies masių, o ne iš tautos“. Paveiksle nebuvo figūrų, su kuriomis gerai išauklėti Salono lankytojai būtų galėję susitapatinti; aišku, jog net vyras su skrybėle nėra džentelmenas. Paveiksle glūdi nemaloni užuomina: revoliucijoje, iš kurios naudos turėjo buržuazija, kovojo menkiau lemties apdovanotos klasės.



188 BONINGTON *Colleone's paminklas, Venecija* 1826



189 DELACROIX *Sardanapalo mirtis* 1827

Nepaisant tokių erzinančių užuominų, šis paveikslas, be abejonės, buvo herojinis, o jo pagrindas – kilnus piešinys. Žvelgiant nuo apačios, nuo negyvų kareivių, įstrižainės triumfuodamos kyla į centre esančią trispalvę. Galbūt, kaip manė kritikas Gustave'as Planche'as, Delacroix labiausiai skatino troškimas įamžinti aktualų įvykį, pastatyti, „praėjus penkiems mėnesiams, barikadą, tikrą, gražią ir poetišką". Šiaip ar taip, negalima Delacroix apkaltinti slapta meile paprastai liaudžiai, kuri čia pavaizduota pabrėžtinai šiurkščiai, mat jis buvo užkietėjęs konservatorius ir tvirtas Liudviko Pilypo vyriausybės šalininkas (Liudvikas Pilypas paskyrė jam Garbės legiono ordiną už šį paveikslą, nupirko jį ir užrakino) ir daugumą užsakymų monumentaliems darbams gaudavo dėl to, kad buvo jo globojamas ir palaikomas.

Dėl ryšių oficialiuosiuose sluoksniuose 1832 m. jis lydėjo kelionėje grafą de Mornay, pasiuntinį pas Maroko sultoną. Prancūzų kolonijines ambicijas Šiaurės Afrikoje sekė menininkų orientalizmo banga. Horace'as Vernet, nostalgiškasis

Napoleono galybės metraštininkas, taip pat prisidėjo prie šių naujų prancūzų ambicijų.

Nors Delacroix temos pasidarė labai egzotiškos, ši kelionė buvo nepaprastai reikšminga, įtvirtinant kryptis, kuriomis jis pasuko. Ji padėjo išryškinti jo tradiciškumą, nes, kaip Rousseau ir XVIII a. keliautojai, dabartiniame „primityviajame“ mene jis rado Antikos atspindžių. „Prie mano durų slenksčio stovi graikai ir romėnai“, – jis rašė Tangier, – „dabar žinau, kaip jie atrodė; jų marmurinės skulptūros byloja tikrą tiesą, bet reikia žinoti, kaip juos interpretuoti, o šiuolaikiniams apgailėtiniems mūsų dailininkams jie atrodo esą tik paprasti hieroglifai“. Ieškodamas „pastovumo“, jis varžėsi su Antikos kilnumu ir *gravitas* [svarumu], o ne su jos detalėmis.

Tačiau pirmiausia ši kelionė sustiprino jo įsitikinimą, jog spalva ir šviesa yra
180, 190 jausminės meno priemonės. Delacroix paveikslas *Alžyrietės savo apartamentuose*, Salone eksponuotas 1834 m., buvo palyginti nedidelio formato ir be pretenzijų į istorinį, vis dėlto jis pats pripažino, kad tai – vienas svarbiausių jo kūrinių. Jis parodo, kad spalvos gali būti įtaigios ir be *Sardanapalo mirties* kakofonijos. Čia jos skendi pusšešėliuose. Fone, duryse, sugretintos viena kitą papildančios raudona ir žalia spalvos tampa tvirtu pagrindu rausviems ir slopiems auksi-
179 niams moterų atspalviams. Tapydamas paveikslą *Dante ir Vergilijus pragare*, Delacroix žinojo, kad papildomosios spalvos, atsidūrusios šalimais, sustiprina viena kitą, ir užtepė labai mažus potėpius, piešdamas vandens lašus ir priekinio plano figūras. Dabar atrodo, jog jam daug labiau rūpėjo sukurti paviršiaus spalvų raštą, kad spalvos viena kitą sustiprintų ir kad tiek apšviestos, tiek patamsintos vietos būtų įtaigios. Galbūt šiuose ieškojimuose jam įtakos turėjo chemiko Eugène'o Chevreulio teorijos apie simultaninį papildomųjų spalvų efektą. Tačiau jeigu ši teorija ir turėjo įtakos, tai jis niekada nesilaikė jos dogmatiškai, kaip vėliau neoimpresionistai. Spalva jam buvo priemonė jausmams išreikšti. Jam rūpėjo ne tik kolorito įspūdis, bet ir tai, kokias asociacijas jis kelia. Paveiksle *Alžyrietės savo apartamentuose* koloritas pabrėžia geidulingumą; Renoire'as prisiekinėjo, jog jis užuodžiąs net smilkalus, o tai dar labiau jaudina, nes dera su savo kambaryje įkalintų ir tuščiai laiką leidžiančių moterų apatija. Nuo jų, šitaip sėdinčių savo monotoniškame pasaulyje (viena jų spokso į žiūrovą akiplėšiškai abejingai), dvelkia erotika daug stipriau negu nuo klusnių Ingres'o odaliskų. Baudelaire'as čia įžvelgė visai šiuolaikišką klaustrofobiją; tai – XIX a. paryžietės, uždarytos buržuaziniame namų pasaulyje, gyvenimas. Tais pačiais metais Delacroix nutapė portretą – vienintelę savo amžininkę interjere, nuo kurio,
191 atrodo, taip pat dvelkia apatija ir ilgesys. Jame ponia Simon, „Paris Opéra“ teatro baletmeisterio žmona, abejingai ilsisi užtamsintame interjere, kurį tarsi



190 DELACROIX *Alžyrietės savo apartamentuose* 1834 (t. p. *žr.* il. 180)

peilis perskrodžia vienintelis saulės spindulys ir teikia gąsdinančios nuojautos šiai nekalto nuobodulio scenai.

Tais metais, kai sugrįžo iš Maroko, Delacroix nutapė pirmąjį monumentalų kūrinį iš serijos užsakymų, kuriems jis paskirs beveik visą likusį gyvenimą. Kritikas Thiers'as, 1822 m. entuziastingai sveikinęs paveikslą *Dante ir Vergilijus* 179
pragare, dabar buvo vidaus reikalų ministras ir galėjo parūpinti tokių užsakymų. Delacroix pradėjo nuo Karališkojo salono Burbonų rūmuose (1833–1837), po to ištapė Liuksemburgo rūmų biblioteką (1840–1847), Luvro Apolono galerijos lubas (1849–1851), Taikos saloną Hôtel de Ville rūmuose (1850–1853). Galiausiai ištapė Angelų koplyčią Šv. Sulpicijaus bažnyčioje, ir šį darbą užbaigė 1861 m. Tik pašlijusi sveikata sutrukdė jam išdekoruoti daugiau patalpų. Delacroix turėtų būti laikomas pačiu sėkmingiausiu iš visų XIX a. sieninės tapybos dailininkų dėl to, jog turėjo pakankamai darbo, ir dėl to, jog jo niekas nevaržė, tą darbą planuojant. Šie projektai – patys žymiausi XIX a. projektai, ir, juos įgyvendindamas, Delacroix pamažu tolo nuo romantikų problemų, kadangi jis

buvo tradicionalistas, monumentaliąją tapybą laikęs aukščiausiu meniniu siekiu ir stengęsis nenutolti nuo to, ką manė esąs paveldėjęs tapyboje – brandžiojo Venecijos renesanso ir baroko meno. Apie 5-ąjį XIX a. dešimtmetį „pastovumo" ieškojimas buvo tapęs svarbiausia manija. Šių freskų koloritas, scenų išdėstymas ir kompozicija atskleidžia nuo seno gerbiamų taisyklių atnaujinimą. Šia prasme jis pateisino pareiškimą esąs „grynasis klasikas".

Nors tradiciški, paskutinieji kūriniai yra ne vien paskutinis praeities meno akordas: juose esama kažkokio tik jam būdingo ilgesingumo. Freskos Burbonų rūmų bibliotekai, nutapytos mokslų ir menų naudos tema, prasideda Orfėjumi, atnešančiu civilizacijos dovaną, ir baigiasi scena, kaip šį palikimą sunaikina hunas Atila. Net ir spalvomis – linkstama tapyti sodriai raudonomis, melsvai žaliomis ir blankiai auksine – teigiama visaapimanti nostalgija.

Nostalgija, kaip *ennui* [nuobodulys], – nėra žvali nuotaika. Galbūt todėl šie jo ramūs darbai labiausiai traukia. Antai Šv. Sulpicijaus bažnyčioje vaizduojami trys mūšiai dėl Viešpaties: lubose nupieštas dangiškasis mūšis – šv. Mykolas, nugalintis Šėtoną – o dvi didžiulės sienų freskos vaizduoja žemiškus mūšius. Dešinėje pusėje pavaizduota, kaip sirietį Heliodorą, bandantį nusavinti Jeruzalės šventovėje sukauptus turtus, išvaro paslaptingas raitelis. Kairėje – neįprastas epizodas, – Jokūbo kova su angelu; ši kova tęsėsi visą naktį ir baigėsi tada, kai auštant angelas išnarino Jokūbui kojos sąnarį ir tarė: „Toliau tavo vardas bus nebe Jokūbas, bet Izraelis, nes ėmeisi su Dievu bei žmonėmis ir



191 DELACROIX
Ponios Simon portretas
1834



192 DELACROIX
Jokūbo kova su angelu
1856–1861

nugalėjai". Delacroix interpretavo šį epizodą kaip „išbandymų, kuriuos Dievas skiria savo išrinktiesiems, simbolį". Anos dvi freskos dėmesį sutelkia į dramatinį veiksmą, o ši pabrėžia susimąstymą.

Prototipu *Jokūbo kovos su angelu* eskizui jis pasirinko Tiziano paveikslą *Šv. Petras kankinys*, kuris tuo metu buvo laikomas pirmuoju istoriniu peizažu, mat jo centre nupiešti medžiai, paryškinantys žiaurią žmogžudystę priekinio plano apačioje. Tačiau Tiziano sukurtą kankinimo sceną sustiprina medžių šėlsmas, o Delacroix paveiksle atrodo, kad didžiuliai ąžuolai išsklaido šalia vykstančią kovą. Ir tik natiurmortas priekiniame plane formaliai susieja ryškiai apšviestų zonų spalvas. Medžiai, dunksantys priešaušrio prieblandoje, pabrėžia akimirkos, atnešančios ir pralaimėjimą, ir dieviškąjį apreiškimą, jaudinančią ramybę.

Suprantama Delacroix antipatija apsišaukėliškam romantizmui, ypač po 1830 m., kai jis tapo oficialiu stiliumi ir juo tapė tokie dailininkai kaip Delaroche'as ir Horace'as Vernet. Jo paties svarbiausieji interesai, jo spalvų ir simbolių 193, 198

tyrinėjimai, kaip ir Turnerio, pranoko propagandinių įvaizdžių ir sektantiškų ginčų lygį. Tačiau skirtingai nei Turneris, jis išliko nešališkas, o tai suteikia menui praradimo įspūdžio. Galbūt, kaip manė Baudelaire'as, aistros vis dar ruseno po nepriekaištinga išore, o gal ugnikalnis buvo jau seniai užgesęs. Šiaip ar taip, jo rafinuotumas ir atsainumas sulaikė jį nuo visiško patiklumo, nuo potraukio tapyti fantazijos ribą, kurį pademonstravo visi – Turneris, Goya, Friedrichas ir Géricault. Delacroix buvo didžiausias Romantizmo praradimas.

Romantinis žanras

Romantizmas, kaip kritikos ir stiliaus sąvoka, didiesiems dailininkams Géricault ir Delacroix taikytina skirtingai ir su išlygomis. Romantizmas kaip *credo*, kaip savanoriškai prisiimta etiketė iš esmės priklauso menkesniems menininkams ir jų pasirinktoms temoms. Neapsirikdamas atpažinsi nesutramdomų jausmų, kraštutinės ekstazės ir baimės kupiną jų meną.

Būtent dėl tokio susidomėjimo gyvulių – grynai juslinių būtybių – vaizdavimas tapo toks madingas. Ir Géricault, ir Delacroix rūpėjo gyvulių, kovojančių ar susiduriančių su stichijomis, tema. Šis žanras buvo gana paklausus, kad tokie dailininkai kaip Jamesas Wardas ir Horace'as Vernet taptų jo specialistais. Net skulptūroje – mene, kurį, kaip paprastai manoma, mažiausiai paveikė Romantizmas, – iškilo grupelė įžymių animalistų, iš kurių išsiskiria Antoine'as Louis
207 Barye (1796–1875).

Horace'o Vernet (1789–1863), trečiojo šios garsios tapytojų šeimos dailininko, kūryboje aukštas meistriškumas dera su stačiakaktiška drąsa. Debiutavęs Salone, kaip ir jo bičiulis Géricault, 1812 m., jis tuoj pat buvo nusamdytas imperatoriškosios šeimos nutapyti raito Jérôme'o Bonaparte'o portretą. Skirtingai nei Géricault, Vernet išliko prisiekęs bonapartininkas. Kaip užsiangažavęs napoleoniškųjų temų tapytojas, jis buvo įvertintas restauracijos laikais, o įvykus monarchistiniam liepos perversmui 1830 m., kaip ir daugelis kitų žymių romantikų, susilaukė valstybės globos. Palankiai susiklosčius aplinkybėms, jam teko tapyti batalines scenas Versalyje.

Horace'ui Vernet dailininko darbas buvo tik paprastas atvaizdavimas, net pasirinkęs dramatiškiausias temas, visa piešdavo su topografo pedantiškumu. Šį jo įprotį Baudelaire'as vadino baisiai prasčiokišku. Vargu ar kas sudarytų ryškesnį kontrastą tarp to, kokį poveikį Byronas padarė Delacroix vaizduotei, ir
193 Vernet iliustracijų Byrono *Mazepos* tema. Istorija lenkų pažo, už tai, jog mylėjosi su karaliene, nubausto jį nuogą pririšant prie laukinio arklio ir išgenant į miškus, atrodo, būtų galėjusi suteikti daugiau galimybių žiaurumui ir smurtui pavaizduoti negu *Sardanapalo mirtis.* Tačiau net pasirinkęs tą akimirką, kai



193 HORACE VERNET *Mazepa* 1826

Mazepai gresia pavojus būti sudraskytam vilkų, Vernet viską pavaizduoja taip, tarsi tapytų ant porceliano.

Sensacijos siekimas suteikė savotiško pikantiškumo tradicinei žanrinei tapybai. Tie nedideli interjerai, kuriuos XIX a. 3-iąjį dešimtmetį tapė Delacroix, Boningtonas ir Eugène'as Deveria (1805–1865), dabar tapo savotiškomis spalvingomis fantazijomis, pavadintomis „trubadūrų stiliumi". Deveria tapė šiuo stiliumi nepriekaištingai, ir vienu metu buvo laikomas pagrindiniu „romantiniu" tapytoju istorinėmis temomis, tačiau visuomenės simpatijas 4-ąjį dešimtmetį pavergė Paulis Delaroche'as (1797–1856), pasiekęs nuoseklesnės ir labiau įtikinamos retorikos. Geriausios Deveria'os fantazijos buvo intymistinio pobū-
džio. Jo paveikslai, pavyzdžiui, *Sėdinčios mergaitės*, kupini žaismingo meilikavi- 196
mo. Vargu ar gali būti kas labiau nutolęs nuo Delacroix *Ponios Simon* nuovar- 191
gio nei šis švelnus snaudžiančių mergaičių užsimiršimas. Gal slaptam stebėtojui, o gal žaviajam princui veržiantis vidun, blizgantys dažai apgaubia jas stebuklingu mirgėjimu.

Tokie žanriniai paveikslai – veikiau troškimų išraiška, o ne *reportage*, – patraukia atlikimo manieros žavesiu. Tai žanras, su kuriuo netrukus imta varžytis kitose šalyse. Anglijoje žymusis seras Davidas Wilkie's (1785–1841), visoje Europoje išgarsėjęs patraukliais, olandų įkvėptais škotų valstiečių būstų interjerais, po kelionės į žemyną 1825 m. ėmė ieškoti naujų krypčių. Didžiulį įspūdį

jam padarė Ispanijos, Nyderlandų ir Šiaurės Italijos menas, ir jis siekė kurti
didinga maniera, nustebinusia daugelį amžininkų. Tačiau, nors mokytasi iš
senųjų meistrų, šios scenos pasižymi romantiniam žanrui būdingu vaizduotės
195 modernumu. Paveikslas *Žozefina ir būrėja* pagrįstas gerai žinomu pasakojimu
apie imperatorienę Žozefiną, pasak kurio, jos likimas buvęs išpranašautas dar
jai esant mergaitei. Šiame žanriniame paveiksle – žvilgsniuose ir vibruojančia-
me spalvų ritme – tvyro laukimo atmosfera. Jausmas toks intymus, kad nepai-
sant didingos arkos fone, sunku patikėti, jog tai didelių matmenų paveikslas,
vaizduojantis beveik natūralaus dydžio žmonių figūras.

Visuose romantiniuose paveiksluose ir pačia tema, ir jos komponavimu pa-
brėžiamas jausminis pradas. Nenuostabu, kad išryškinama ir jutiminė mirties
prigimtis – ar tai būtų į sapną panaši ekstazė, kokią juntame Novaliso *Himnuo-
se nakčiai*, ar tikra baimė. Kontrastas tarp mirties sampratos (klasikiniais lai-
kais – kaip gražaus jaunuolio ir Viduramžiais – kaip baisaus skeleto) išryškėjo
meniniuose šio laikotarpio prieštaravimuose. Sentimentalų, klasikos įkvėptą mir-
ties įvaizdį įkūnija liūdni ir tylūs jaunuoliai, kurie dažnai vaizduojami neoklasi-
cizmo skulptorių Canova'os ir Flaxmano paminkluose, o siaubingas skeletas
pasirodo apokaliptiniame žanriniame Benjamino Westo paveiksle *Mirtis ant
194 širmo žirgo* arba niūriose moralizuojančiose Alfredo Rethelio scenose. Teminė-
je tapyboje didvyriška mirtis – *exemplum virtutis* – beveik visiškai išnyko apie
XVIII a. vidurį, nors žudynės, mirties bausmės vykdymas ir savižudybė buvo
labai paplitusios temos. Nedaugelis jų galėjo taip žaisti tų laikų baimėmis kaip
197 keistojo belgų megalomaniako Antono Wietzo (1806–1865) paveikslas *Palai-
dotas gyvas*, kurio temą padiktavo tai, kad choleros epidemijos metu buvo nepa-
grįstai išduodami mirties liudijimai.



194 RETHEL *Kitas mirties šokis* 1848

195 WILKIE *Žosefina ir būrėja* 1837



196 DEVERIA *Sėdinčios mergaitės* 1827





197 WIERTZ
Palaidotas gyvas
1852 (?)

Istorizmas

Neklasikinis žavėjimasis išskirtinėmis vietomis išryškėjo jau imperijos laikais tiek Gros istoriniuose paveiksluose, tiek trubadūrų stiliaus pionierių, pavyzdžiui, Richard'o, viduramžiškuose interjeruose. Tačiau XIX a. 3-iojo dešimtmečio kartos dėmesį patraukė naujas istorizmas, imta domėtis istorija ir ilgėtis autentiškumo. Visa tai padėjo serui Walteriui Scottui pelnyti populiariausio amžiaus romanisto šlovę. Kaip kad Scottas istoriją padarė gyvesnę, sukurdamas gyvus charakterius ir situacijas, taip ir tapytojas istorikas turėjo sukurti paveikslą, kuris emociniu požiūriu taip pat įtikintų kaip ir istoriniu.

198 Nors šiandien mažai kas pritartų Henry'ui James'ui, kad paveiksle *Princai Taueryje* Delaroche'as derina „seniausios istorijos atkūrimą su subtiliausia šių laikų psichologija", bet šis kūrinys, be abejo, atskleidžia, kodėl dailininkas taip žavėjosi istorinę sąmonę turinčiu amžiumi. Delaroche'as buvo Gros mokinys ir, kaip Delacroix, neblogai išmoko iš savo mokytojo, kaip konstruoti sceną ir kurti atmosferą. Tačiau visas jo menas yra deskriptyvus. Scena pavaizduota labai detaliai, kaip Horace'o Vernet paveiksluose, ir visa kompozicija padiktuota istorijos. Tai paveikslas apie nežinomybę. Viskas pasvirę, abu princai apsikabinę vienas kitą tamsoje, jaunesnysis žvalgosi aplinkui, nujausdamas kažką negera. Jis negali pamatyti tai, ko bijo. Tačiau šunelis nukreipia mūsų dėmesį į duris, kur pro plyšį sklindančią šviesą užstoja princų skriaudėjo Ričardo III šešėlis.



198 DELAROCHE
Princai Taueryje
1831

Po Géricault romantinė teminė tapyba, perėjusi prie to meto politikos, buvo išstumta į periferiją. Dažnai buvo kalbama, jog romantikai susidūrė su nemaloniu pasirinkimu, XIX a. 4-ąjį dešimtmetį nusprendę stoti vyriausybės pusėn. Tiktai Delacroix išsaugojo savastį dėl savo negatyvizmo. Galbūt Heinrichas Heine nuklydo per toli, Delaroche'o paveiksle *Princai Taueryje*, vaizduojančiame uzurpatoriaus valdžios aukas, įžvelgęs užuominą į Liudviko Pilypo valdžios „uzurpavimą" Prancūzijoje; vis dėlto jis, atsižvelgdamas į politinę svarbą, tik sekė minties kryptimi, vyravusia istorinėje tapyboje nuo Davido laikų.

Kitose šalyse, kaip ir Prancūzijoje, romantinė istorinė tapyba įgavo panašią politinę potekstę. Belgijoje šios mokyklos vadas buvo Gustaavas Wappersas (1803–1874). Dailininkas išgarsėjo keistu, politinę potekstę turinčiu paveikslu – *Leideno burmistras Van der Werffas, siūlantis savo kūną miestelėnams suvalgyti 1756 m. miesto apgulties metu* – makabrišku priminimu apie Nyderlandų kovą už nepriklausomybę. Paveikslas buvo nutapytas tuo metu, kai belgai rengėsi sukilti prieš sąjungą su Olandija, į kurią 1815 m. jie buvo prievarta stumiami. Jis atspindėjo prancūzų romantikų perversmus, įvykdytus atmetus emigranto Davido klasicizmą ir vietoj jo pasirinkus „tautinį" Rubenso stilių.

Net Vokietijoje, kur nazarėnų menas buvo akivaizdžiai susijęs su oficialiąja valdžia, naujasis istorizmas perėmė griovėjo vaidmenį. Diuseldorfe, sparčiai besiplečiančios pramonės rajono centre, kur tuo pat metu veiklą plėtojo jaunasis Karlas Marxas, populiariausias iš jaunų istorinių tapytojų buvo Carlas Friedrichas

199 Lessingas (1808–1880). Jo *Husitų pamokslas* vis dar simetrinės kompozicijos, kuri būdinga nazarėnų tapybai, bet paveikslas perkrautas XIV a. detalių ir šviesos bei dūmų efektų. Šį paveikslą populiarų padarė ne tik jo nuoširdumas, bet ir ta maniera, kokia pavaizduotas Viduramžių sukilimas prieš katalikų bažnyčią. Vaizduojami Bohemijos eretikų vado Jano Huso sekėjai religinių apeigų metu – tai užuomina į tuometinį ginčą dėl bažnyčios autoriteto Reino žemėje.

Visai nenuostabu, kad dailininkai Vernet, Wappersas ir Lessingas, kurių dailė buvo tokia programinė, dalyvavo savo šalių politikoje. Tai iš tikrųjų liudijo apie jų estetinius ribotumus, nes atsidėdami kokiam politiniam reikalui, jie aukodavo individualumą ir kūrybos laisvę, taip įspūdingai Schillerio pavadintą aukščiausiąja menininko atsakomybe.

199 LESSING *Husitų pamokslas* 1835



Pasaulio romantinimas

Ribotumai

Ši knyga prasidėjo teiginiu, kad XIX a. pr. Romantizmo sąjūdis turėjo savimonę. Toliau joje nagrinėta ne tik šio sąjūdžio istorija, bet ir teiginys, kad sąvoka „romantinis/romantiškas" gali būti taikoma viskam, kas nepaprasta šiuolaikiniame pasaulyje.

Šiame paskutiniame skyriuje bus aptarti tokio teiginio ribotumai. Pirmiausia to meto visuomenės požiūriu, paskui to meto meno požiūriu ir pagaliau naujos modernios krypties – realizmo, kuris iškilo XIX a. 5-ąjį dešimtmetį ir kuris savo ruožtu buvo sveikinamas kaip Romantizmo įpėdinis, atžvilgiu.

Socialiniu požiūriu Romantizmas pretendavo į visišką kraštutinumą, nes būtent romantikai pirmieji ėmė teigti, kad menininkai yra savo amžiaus idėjų reiškėjai, Shelley'o žodžiais, „nepripažinti pasaulio įstatymų kūrėjai". Menininkui tokią padėtį suteikianti kūrybinė vaizduotė, dėl kurios jis pasiekiąs supratimo lygio, nepaklūstančio jokiems racionaliems tyrinėjimams.

„Pasaulis turi būti romantinamas, kad iš naujo būtų atrasta pirminė prasmė", – sušuko poetas Novalisas 1799 m. ir pridūrė paaiškinimą: „Suteikdamas kasdieniškam dalykui didingą prasmę, paprastam – paslaptingumo, gerai žinomam – nežinomybės didybės,... aš juos suromantinu".

Šis teiginys buvo pagarbiai priimtas A.W. Schlegelio raštuose, kur paaiškinta, jog toks „romantinimas" iš tikrųjų yra siekimas dvasinio prado ir prilygsta krikščionybės atsiradimui. Apie 1820 m. ši sąvoka įgavo naują statusą, Hegeliui perkėlus ją į savo filosofiją. Hegelis istoriją suvokė kaip dialektinę žmogaus raidą nuo materialaus į dvasinį pradą ir jis matė šią raidą įkūnytą meno kūrinyje. Jo „romantinis" menas tapo unikaliu naujosios krikščioniškosios eros vaizduotoju.

Tokios sąvokos, be abejo, darė ypač svarų romantikų teiginį, jog jų menas yra svarbus, dvasingas ir modernus. Nors Hegelis, kaip ir Schlegelis, vartojo žodį „romantika", „romantinis", kalbėdamas apie visą meną pasaulyje po Antikos, abu sutelkė dėmesį į tas epochas – Viduramžius ir Baroką, – kuriose

Antikos įtaka buvo mažiausiai akivaizdi. Jie nustatė romantinio meno vietą istorijoje, padarė jį moderniosios Vakarų Europos tradicijos paveldėtoju.

Svarbiausia pasekmė buvo ta, jog Hegeliui pavyko įterpti kultūros reikšmės žmonijos raidai sampratą į pagrindinę istorinės minties srovę. Ar galima tapatinti XIX a. pradžią su Romantizmu priklauso nuo to, kokiu mastu galima priimti tą kultūros istorijos sampratą, kuriai patys romantikai ir praskynė kelią.

Tai, be abejo, viliojanti mintis, ir čia pat galima prisiminti nesuskaičiuojamus saitus tarp Romantizmo kaip vien kultūrinio sąjūdžio ir svarbiausiųjų to amžiaus įvykių. Politine prasme tautinės tapatybės sureikšminimas labai paskatino kylančius tautinius sąjūdžius. Didžiavimasis savąja kultūra sutapo su tautinės tapatybės gynimu, pvz., Vokietijoje išsivadavimo karų metais (p. 109), Belgijoje 1830 m. sukilimo metais (p. 261) ir Anglijoje Viktorijos epochos pradžioje (p. 125). Požiūris į Viduramžius kaip į Naujųjų laikų Europos visuomenės pagrindą taip pat buvo galingas postūmis tokiems skirtingiems ekonomistams, kritikavusiems utilitarizmą, kaip Carlyle'is ir jaunasis Marksas.

Taip pat įdomu tai, kad romantikų pabrėžiamas kitimas ir raida sutapo su sparčiai besiplėtojančiais gamtos mokslų tyrinėjimais. Tai buvo didžiųjų atradimų laikas: sukurta pirmoji mokslinė evoliucijos teorija (prancūzo Lamarcko) bei nauja mokslo šaka – lyginamoji anatomija (vienas jos pradininkų buvo Carlas Gustavas Carusas, gydytojas bei tapytojas mėgėjas, sekęs Casparu Davidu Friedrichu). Siekimas suprasti tikrąją gyvenimo jėgą taip pat atvėrė naujas stulbinančias kryptis. Fizikos srityje – Galvani'o atradimas, atskleidęs, kad raumenis gali stimuliuoti elektros impulsas (tai Mary Shelley fabulos apie „Naujųjų laikų Prometėją" Frankenšteiną pagrindas), o psichologijos srityje vis labiau buvo domimasi iracionaliais poelgiais – tai matyti iš naujo gailestingesnio požiūrio į beprotybę.

Tokie ryšiai, žinoma, išryškėja tik mąstant. Ta tarpusavio sąveika, apie kurią kalbama, yra per daug sudėtinga, joje per daug priešingų srovių ir sūkurių, kad ją būtų galima tiksliai apibrėžti. Tačiau atskleisti, kiek romantikai susiję su savo pasauliu, vis dėlto įmanoma. Verta prisiminti ir tai, kad poetas Novalisas, siekęs „suromantinti" pasaulį savo kūrybiniais sugebėjimais, buvo geodezininkas, kalnakasybos inžinierius ir pasaulį matė iš savo profesijos pozicijų. Pats Novalisas juto esąs įkvėptas savo profesijos galimybių, ir nebaigtu šedevru *Heinrich von Ofterdingen* parašė pagiriamąjį žodį kalnakasiui, žemės gelmėse atrandančiam paslėptus turtus. Tai turėjo atrodyti ironiška žinantiems, kokioje žeminančioje padėtyje atsidūrė Britanijos kalnakasiai besiplėtojančios pramonės rajonuose. Daugelis inžinierių turėjo labiau apčiuopiamų priežasčių savo fantazijai pasireikšti. Drąsūs technikos laimėjimai – žmogaus galimy-



200 TELFORD *Kreigelachio* (Craigellachie) *tiltas* 1815

bių didėjimas mechanizuotame fabrike, metalo naudojimas iki tol neregėto ilgio tiltų statybai bei garo pritaikymas seniau neįsivaizduoto greičio transporto kūrimui – buvo ekonominių paskatų pasekmė, kurioms vargu ar reikėjo kokios Romantizmo teorijos paramos. Nors šių naujų gaminių poveikis to meto menininkų vaizduotei yra visai aiškus (*žr.* p. 18), patys inžinieriai buvo linkę labiau paisyti savo meto stilistinių normų nei vaduotis iš jų. Todėl kai Thomas Telfordas pastatė geležinį tiltą Škotijos kalnų rajone Kreigelache 200
(*Craigellachie*), jis manė esant būtina didingai konstrukcijai pristatyti pilies bokštus.

Tokios nuolaidos tuometiniam skoniui neitin reikšmingos, bet šio sąjūdžio poveikis papročiams buvo visai kitoks. Kintantys drabužių stiliai – šis visuomenės nuotaikų barometras – parodo, jog vis mažiau paisyta suvaržymų. Apie 1800 m. atsisakyta peruko, keisto aprangos elemento, paplitusio nuo Liudviko XIII laikų; moterų drabužiai iškarpyti, jas beveik apnuoginant. Ir nors imperijos laikais ėmė įsigalėti tam tikros normos, bet natūralių plaukų mada išliko. Kaip madingo vyriško kostiumo dalis išliko ir ilgos kelnės, atėjusios iš žemesniųjų klasių aprangos. Šitie pokyčiai kėlė tokį pat sielvartą senovės sergėtojui, kaip ir ceremoningų menueto figūrų pakeitimas intymiu Pietų Vokietijos piemenų šokiu valsu – „pirmu žingsniu į pagundą“, taip 1817 m. šį šokį aprašė vienas žurnalo *Gentleman's Magazine* korespondentas.

Dažnai romantinė laikysena turėjo tiesioginio poveikio madai, pavyzdžiui, koks frantas vaizdavo jausmingą nuvargusį melancholiką ar damos restauracijos laikais pasidavė madai rengtis „Marijos Stiuart“ kostiumais. Tačiau galbūt

svarbiausias pokytis buvo tas, kad išliko alternatyva – laisvesnis stilius, net buržuazinės visuomenės madai pakrypus oficialesnių drabužių link. Nuo nazarėnų laikų ilgi plaukai ir besiplaikstantys drabužiai tapo esteto atskalūno požymiu.

Toks išskirtinumas, be abejo, buvo svarbus: tai būdas pabrėžti išgirtąją nepriklausomybę. Net kai Romantizmo sąjūdis užgeso, įprotis izoliuotis išliko. „Primityvai", nazarėnai ir „senieji" buvo protėviai amžinojo avangardo, prasidėjusio Paryžiuje nepatenkintos bohemos pasaulyje XIX a. 4-ąjį dešimtmetį. Susvetimėjimas yra tvariausias iš Romantizmo palikimo.

Meno rūšių hierarchija

Įsitikinimas, jog menas atsietas nuo tikrovės, glaudžiai susijęs su samprata, kad meno kūrinys gali teikti nepaprastą apreiškimą. O ši nuostata savo ruožtu turėjo įtakos tam, kaip buvo vertinamas pats menas. Be abejonės, kiekviena karta žaidžia meno rūšių lyginimo žaidimą, bet romantikus tiesiog apsėdo šis lyginimas, ypač jeigu kildavo klausimas, kuri meno rūšis geriausiai išreiškia Romantizmo bruožus.

Romantikams, kaip ir ankstesnių laikų kūrėjams, aukščiausias menas buvo poezija. Tačiau dabar ją imta vertinti labiau už visas kūrybos rūšis dėl jausmus ir mąstymą žadinančių savybių. Shelley'ui „vaizduotė yra didysis moralinio gėrio įrankis", ir būtent poezija tą gėrį sustiprina „tokiu pat būdu, kaip treniruotė stiprina ranką ar koją". Romantinė poezija pabrėžė simbolį, tą painią mįslę, o formos sąranga liko ne tokia svarbi.

Kai kam atrodė, jog didesnės įtaigos galima pasiekti kūrybos rūšimi, nepavaldžia deskriptyvumui ir skirta grynajam bendravimui, – muzika. Nuo Rousseau laikų, kuris pats buvo muzikas, ją labiau vertino tie rašytojai ir dailininkai, kuriems rūpėjo jausmai. Wackenroderiui, kuris labiausiai domėjosi daile, muzika buvo „sielos balzamas", nepaaiškinama kalba, žmogų priartinanti prie dieviškojo prado.

Romantikai nesidomėjo muzikos forma, kaip ir poezijos metro taisyklėmis. Kaip tik grynieji garsai, žadinantys jausmus, leido E.T.A. Hoffmannui romantiškiausia iš visų meno rūšių laikyti simfoniją, muzikos tipą, kurios nevaržo deskriptyvumas, tačiau kuri turi plačiausią tonų diapazoną. Teigdamas, kad „jokia kita spalva nėra tokia romantiška kaip tonas", Jeanas Paulis taip pat pirmenybę teikė muzikai.

Visai nesunku suprasti, kaip to meto muzika pagrindžia šitokį aiškinimą. Tai iš tikrųjų buvo amžius, kai simfonija pasiekė klestėjimo viršūnę. Efekto tyrinėjimas bei tradicijų laužymas „romantiko" Beethoveno muzikoje (p. 246),

kurią Delacroix taip smerkė, tapo vyraujančia tendencija XIX a. muzikoje, ir visai logiška, kad būtent šioje srityje romantinės pažiūros ilgiausiai išliko įtakingos.

Tokie vertinimo kriterijai buvo svarbūs ir tapybai. Teoretikai nuo A.W. Schlegelio iki Théophile'io Gautier sutarė, kad tapyba yra tikra vaizdinė Romantizmo priemonė. Toliau išdėstyti šio teiginio argumentai, aptarti 1802–1803 m. Berlyne skaitytose Schlegelio paskaitose ir nuo to laiko iš esmės nepakitę.

Iš trijų pagrindinių dailės šakų – tapybos, skulptūros ar architektūros – tapyba yra vienintelė dvimatė, todėl jos poveikis priklauso tik nuo iliuzijos. Šis argumentas tampa dar aiškesnis, kai tapyba tiesiogiai palyginama su skulptūra, nes ir viena, ir kita yra dailės šaka. Skulptūra atkuria subjekto materialumą, jo tvirtumą ir tūrį, o tapyba spalva ir kontūru perteikia neapčiuopiamą šviesą ir erdvę. Taigi tapyba galinti pavaizduoti tai, kas nežemiška ar aistringa, visai nevaržoma materialumo.

Istoriškai mąstančiam Schlegeliui šis aiškinimas įgavo naujos reikšmės. Remdamasis olandų teoretiko Hemsterhuiso pastaba apie skulptorius Bernini'į ir Pigalle'į, kad Antikos pasaulyje tapyba pernelyg priminė skulptūrą, o Naujųjų laikų skulptūra pernelyg panaši į tapybą, Schlegelis išplėtojo mintį, jog kiekviena ši dailės šaka visiškai atitinka vieną iš tų epochų. Senovės pasaulis pasiekė fizinio, bet ne dvasinio tobulumo, ir būtent šiam pasauliui galėjo atstovauti „materialusis" skulptūros menas. Kita vertus, Naujųjų laikų pasaulis, kuriam krikščionybė tiesiogiai atskleidė amžinybę, visada siekia aukštesnės ir nematerialios išraiškos, tokios, kokią gali suteikti paveikslas. Tai paaiškina ir skirtumą tarp graikų šventovės ir gotikinės katedros.

Skulptūros statusas

Nuostabiausia yra ne tai, kad šis aiškinimas įtikinamas (juk nėra sunku įsivaizduoti jausmus žadinančią skulptūrą ir maža kas dabar peiks Bernini'į už jo „tapybiškumą"), bet tai, jog į šį aiškinimą taip rimtai žiūrėjo amžininkai. Visuomenė šią problemą dažnai formuluodavo taip kaip ponia Jameson, kuri savo kelionių po Vokietiją 1833 m. aprašyme sušuko: „Kodėl gi skulptūra negali turėti savo gotiškos (ar romantinės) mokyklos, kaip ji turėjo antikinę arba klasikinę mokyklą?" ir pasirėmė Schlegelio palyginimu. 1866 m. Gautier nekrologe Romantizmo sąjūdžiui pareiškė, jog skulptūrai nepavyko dalyvauti tame sąjūdyje, ir dar nurodė, kad ši apčiuopiama priemonė negalinti išvengti Antikos materialumo: „Galima sakyti, kad šis menas, toks taurus ir toks tyras, net ir šiandien klesti, remdamasis Antikos tradicija, ir kad jis išsigimdavo kiekvienąkart, kai tik nuo jos nutoldavo".





Žinoma tiesa, kad Antikos tradicija daug nuosekliau vyravo XIX a. skulptūroje nei tapyboje. Tarptautiniu mastu labiausiai išgarsėjęs amžių sandūros skulptorius italas Antonio Canova (1757–1822) gal ir žaidė jausmais savo darbuose, bet tai liko neaišku. Ir įvaizdžiai, ir jo meno technika, kaip matyti iš
201 gedinčios figūros paminkle Marijai Kristinai Vienoje, priklauso Antikos tradicijai. Niekas nedrumsčia paviršių skaidrumo, ir šis bruožas labiausiai pritrenkia, kai Canova'os skulptūros lyginamos su vos keliais jo nutapytais paveikslais, kuriuose gausu *sfumato*. Toks pat garsus kaip Canova danas Bertelis Thor-
202 waldsenas (1770–1844) buvo dar ištikimesnis kilniai Antikos skulptūrai. Jis siekė kuo didesnio paprastumo – tai pribloškiantis kontrastas krypčiai, kuri buvo nužymėta neoklasikinėje tapyboje, pradedant Davido tiesmukumu ir einant prie Ingres'o sudėtingumo. Ir dar nuostabiau, kad Thorwaldsenas, kaip ir Canova, labai palaikė tas dailės atgimimo tendencijas, kurioms atstovavo nazarėnai. Tai Canova pasistengė, kad Vatikanas priimtų dirbti vokiečius, ir Thorwaldsenas, didesnę savo kūrybinio gyvenimo dalį praleidęs Romoje, artimai susidraugavo su Overbecku ir Schadowu.

201 CANOVA *Paminklas Marijai Kristinai*, Viena, 1799–1805

202 THORWALDSEN *Piemenėlis* 1817



203 FLAXMAN *Ateik, palaimintoji.* Agnes Cromwell paminklo eskizas, 1800

Nors tie skulptoriai, kurie užmezgė ryšius su krikščionių romantikų būreliais, regis, susitaikė su materialiaisiais savo meno ribotumais, bet tai jiems netrukdė praktiškai panaudoti skulptūrą religiniams kūriniams. Pats Thorwaldsenas paskyrė didesnę gyvenimo dalį religiniams ciklams Švč. Dievo Motinos bažnyčiai Kopenhagoje, nors stilius, kuriuo skulptūros buvo sukurtos, menkai susijęs su Naujųjų laikų Europa. Anglų skulptorius Flaxmanas paban- 203
dė ambicingiau spręsti šią problemą. Visą gyvenimą jis aktyviai domėjosi Viduramžių menu ir netgi drįso pareikšti, neva skulptūrą Anglijoje sunaikinusi reformacija. Ir nors jo gausiuose reljefuose išryškėja savotiškas modeliavimo gotiškumas, bet figūrų sandaroje ar apvaliosiose skulptūrose nėra nieko viduramžiška. Šitai būdinga visai to laikotarpio monumentaliajai skulptūrai. Menininkai ir užsakovai neprieštaravo, kad gotikiniai elementai būtų naudojami architektūros puošybai, bet visa vadinamoji laisvai stovinti, arba apvalioji, skulptūra išliko klasikinio stiliaus. Dėl tokio neatitikimo radosi figūrų ir puošybos elementų kontrastas Scotto memoriale Edinburge. 87

Kitapus krikščioniškojo Romantizmo ribų, be abejonės, buvo energingiau

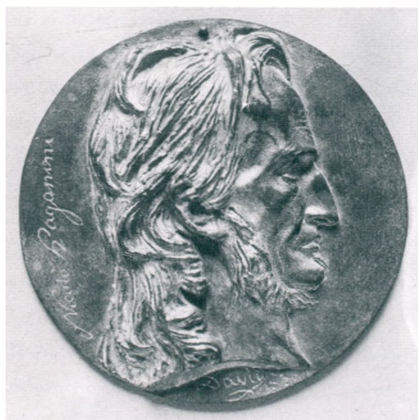


204 RUDE
Maršalas Ney'us 1852–1853

bandoma sukurti Naujųjų laikų skulptūrą. Tačiau rezultatas vargu ar įtikino. Išskyrus tą savotišką spontanišką modeliavimą, kurio kartais imdavosi kai kurie tapytojai, pavyzdžiui, Géricault ir Daumier, plėsdami tapybinius interesus, nedaug buvo sukurta skulptūrų, kurios itin žadintų jutimus ar vaizduotę. Žymiausias šio laikotarpio prancūzų skulptorius François Rude'as (1784–1855) diegė sudėtingą eklektiką. Išauklėtas griežta klasikine tradicija ir būdamas didelis Davido gerbėjas, pirmąją savo kūrybinio kelio dalį jis kūrė griežtai klasikinius kūrinius. Aistringas bonapartininkas, 1814 m. ištremtas jis atvyko į Briuselį, kaip ir Davidas, ir negrįžo Prancūzijon iki 1828 m. 4-ąjį dešimtmetį jis, žinoma, pabandė prisiderinti prie tuo metu madingo Romantizmo, kurdamas nepaprastai išraiškingus kūrinius, primenančius ankstesnių laikų didvyriškumą, pavyzdžiui, reljefą *1792 metų savanorių išvykimas* Triumfo arkoje. Jis taip pat sukūrė ciklą Prancūzijos herojinių istorinių asmenybių skulptūrų, pavyz-
204 džiui, Žanos d'Ark ir maršalo Ney'aus; skulptūros buvo labai naujoviško stiliaus ir vaizdavo figūras savo meto drabužiais, o ne su klasikinėmis draperijomis. Tačiau šitos nuolaidos tuometiniam istorizmui nesunaikino vyraujančio

struktūros pojūčio. Savo dvasia Rude'as vis dar priklausė dramatiniam Davido
amžiaus klasicizmui, ir vėlesniais gyvenimo metais jis beveik galutinai sugrįžo
prie Antikos temų ir stilių. Naujiesiems laikams liko atsidavusios ne tokios
reikšmingos figūros, pavyzdžiui, P.J. Davidas d'Angers'as (1788–1856). D'An-
gers'as, savotiškas skulptūros Horace'as Vernet, susikūrė reputaciją, keliauda-
mas po Europą ir tapydamas žymių amžininkų portretus. Jis labai domėjosi
fizionominėmis Lavatero teorijomis ir energingais savo teptuko brūkštelėji-
mais pavaizdavo gyvus ir paryškintus genijų bruožus. Jo portretams būdingas
savotiškas reportažiškumas – pavyzdžiui, taip pavaizduotas nutrūktagalvis
virtuozas Paganini's; bet net čia iškili kakta, besiplaikstantys plaukai ir aistrin- 205
ga veido išraiška tėra tik aukštos klasės žurnalistika, ir reikia pridurti, žurnalis-
tika, kuri nežadina didingų jausmų, kaip Ratapualis, mitinis Daumier *provo-* 206
cateur.

Tokie eksperimentai suteikė pagrindo Gautier daryti išvadą, kad nukry-
pimai nuo klasicizmo nesukūrė jokios lygiavertės alternatyvos, tačiau galima
teigti, jog vienas žanras suklestėjo. Tai buvo animalistinė skulptūra, kurios
vadas ir šviesulys buvo A.L. Barye (1796–1875). Būdamas Gros mokinys, 207
Barye, be abejo, perėmė mokytojo komponavimo pojūtį. Dar jaunystėje jis



205 DAVID D'ANGERS *Paganini* 1830



206 DAUMIER *Ratapualis* 1850

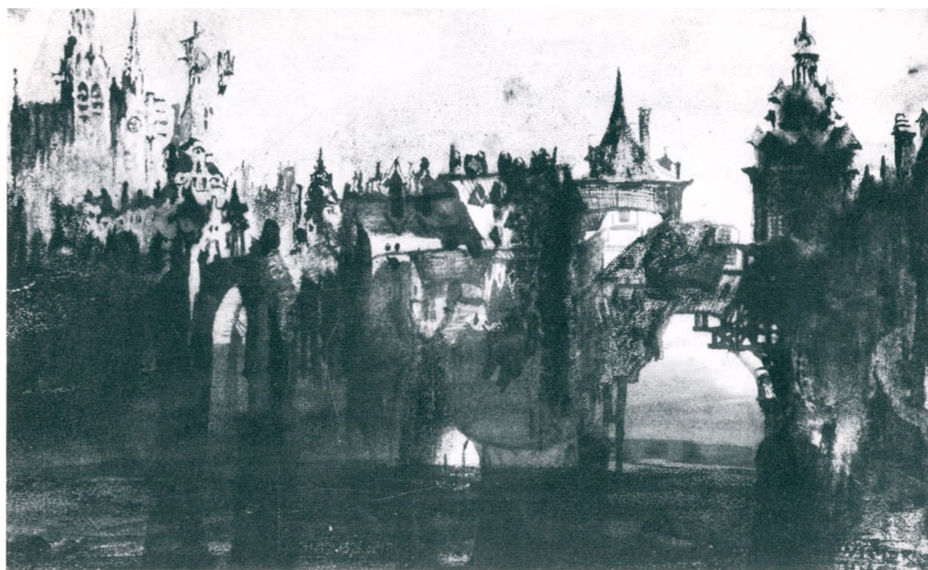
atsidėjo temoms, kurios jam teikė galimybių tyrinėti žiaurumą ir susidūrimą. Iškeldamas tai, kas nežmogiška, jutimiška ir sureikšmindamas animalistinę skulptūrą, iki tol laikytą „mažuoju“ žanru, Barye, žinoma, buvo griovėjas. Kaip ir Géricault paveiksluose, jo „mažieji“ objektai tampa svarūs dėl to, kaip atidžiai jie stebimi ir grupuojami. Jo skulptūros – tai nuolatinis tyrinėjimas, ne vien dėl jų judesių sudėtingumo, bet ir dėl nenusakomo ryšio tarp gyvulio aistrų ir žmogiškų žiūrovo emocijų. Šiuo atžvilgiu jos turi simbolinę prasmę, kurią numatė Carlas Gustavas Carus'as, teigdamas, jog „vienintelė romantinės skulptūros rūšis“, kuri gali atsirasti, bus „simbolinis“ animalisto žanras.

Iliustracijos

Romantizmo teoretikai pirmenybę teikė tapybai, o ne skulptūrai dėl to, kad ji galinti perteikti tai, kas neapčiuopiama, vis dėlto, kaip jau sakyta, tapytojai ir skulptoriai nesiekė kurti visiškai abstraktaus meno. Juos labiausiai domino asociacijos. Dar svarbesnis už bet kokią meno hierarchiją jiems buvo ryšys,

207 BARYE *Liūtas, puolantis gyvatę* 1832





208 HUGO *Sugriuvęs tiltas* 1847

kuris dailės šakas siejo vieną su kita, nes tapybos ir skulptūros lyginimas esą praplečia jų sensorines savybes. Todėl sinestezijos teorija – kai vienas pojūtis skatina kito pojūčio atsiradimą iš kitos sferos, pavyzdžiui, kai garsas sukelia skonio ar kvapo pojūtį – tapo nepaprastai patraukli, ir dailininkai, kaip antai Philippas Otto Runge, numatė meno vienybę, *Gesamtkunstwerk* – sintezę, kurią tyrinėjo Wagneris ir simbolistai.

Taip susidomėjus asociacijomis, vargu ar stebina ir didelis dėmesys iliustracijoms tuo metu. Tiesa, būta ir komercinės paskatos – greitai plėtėsi knygų prekyba, gausėjo raštingų žmonių, be to, imtos naudoti pigesnės ir greitesnės reprodukcijų gaminimo technologijos – litografija ir medžio raižinys. Tačiau buvo susidomėta ir pačia iliustravimo idėja – kaip vienos meno rūšies kūrinys gali atliepti kitos rūšies kūrinio sukeltą įvaizdį. Kaip muzikines analogijas dažnai sužadindavo rašytojai, taip daug kas aktyviai susidomėjo, kaip tapybos technika gali išryškinti literatūros idėjas.

Pats kraštutiniausias pavyzdys – Victoro Hugo (1802–1885) piešiniai. Di- 208
džiajam rašytojui piešimas teikė nuolatinį atsipalaidavimą, ir, jaunystėje pabandęs nupiešti keletą topografinių darbų, jis vis dažniau ėmė naudoti šią priemonę tai „neaiškiai ir neapibrėžiamai fantazijai“ išryškinti, kurią laikė

Romantizmo esme. Todėl jis dirbo laisvai eksperimentuodamas, ir nedaugelis profesionalų galėjo su juo šiuo požiūriu varžytis. Jis pasakojo Baudelaire'ui, jog naudodavęs visokiausius mišinius – anglį, suodžius, sepiją ir net kavos tirščius, – kad išgautų turtingas tekstūras ir gyvą savo nespalvotų piešinių judėjimą.

Theophile'io Gautier įsitikinimu, Hugo būtų tapęs didžiu dailininku, jeigu nebūtų buvęs didis rašytojas; jis palygino jo fantastiškus šviesos efektus su Goya'os ir Piranesi'o šviesos efektais. Tačiau kad ir kaip labai tie tiršti šešėliai ir stulbinantys šviesos pliūpsniai primintų Goya'ą ir Piranesi'į, Hugo piešiniams trūksta jųdviejų smalsumo bei atidumo. Hugo neatspindi juose patirtų kraštutinumų kaip Goya, jis leidžia vaizdams – pilims, griuvėsiams, audroms ir pasmerktiems žmonėms – laisvai išnirti iš apmatų. Jo menas primena žiūrėjimą į židinį, kai laisvai plūsta prisiminimai ir fantazijos.

Hugo vaizdai neturėjo analogų tarp profesionalių iliustratorių kūrinių. Ta-



209 MERYON
Mažasis tiltas
1852



210 CRUICKSHANK *Londonas, išeinantis iš miesto* 1829

čiau daugelis iliustratorių buvo labai gerai ištyrinėję savo meno asociatyviąsias galimybes. Mėgstamiausias Hugo dailininkas, kūręs nespalvotus raižinius, buvo Charles'is Meryonas (1821–1868), ligotas žmogus, dirbęs šioje srityje todėl, kad neskyrė spalvų. Meryonas ėmė kurti 5-ojo dešimtmečio pabaigoje, prieš tai keletą metų plaukiojęs jūromis. Jis išliko savotiškas nepritapėlis Paryžiaus aplinkoje, net, kaip Baudelaire'as užsiminė, nekaltasis. Niekada negalėjęs susitaikyti su savo nesantuokinės kilmės dėme, Meryonas buvo apsėstas minties, koks nuodėmingas Naujųjų laikų pasaulis. Ir nors labai nekęsdamas šiuolaikinio Babilono, negalėjo jo ignoruoti, todėl Meryono *Paryžiaus raižinius* persunkia su niekuo nesulyginama melancholija – splinas. Jis nepaprastai tiksliai raižo adata, norėdamas išryškinti mieste slypinčią grėsmę. Dievo Motinos katedra tampa makabriška, grėsminga būtybe, o Sena po ja – šėtoniška upe, kurią tarsi pasiklydusios sielos supa neišraiškios figūros. Atrodo, kad jis neišvengiamai turėjo išprotėti. 209

Meryono antgamtiškumo jausmas buvo tragiško atspalvio, bet asociatyvusis menas žadino žaismingesnę fantaziją. Laukinės metamorfozės, kurias Gillray'us ėmė vaizduoti politinėje karikatūroje, po Napoleono karų Anglijoje tapo švelnesnės ir virto nepavojingais kalambūrais. Tą pokytį galima matyti iliustratoriaus George'o Cruikshanko (1792–1878) mene: jis pradėjo kūrybinę karjerą



211 GRANDVILLE *Miego metamorfozės* 1844

210 Gillray'aus stiliumi ir apie 3-iąjį dešimtmetį ėmėsi socialinės kritikos. Jo *Lon-
donas, išeinantis iš miesto* buvo protestas prieš pasiūlymą įsibrauti į Hemsted
Hytą (*Hampstead Heath*). Tačiau mėgavimasis antropomorfiniu žaidimu – sta-
tybos įrankiai ir statybinės medžiagos virsta negailestinga armija, o šieno kau-
gės ir medžiai – viltį praradusiais bėgliais, – numaldė bet kokį pasipiktinimą.
Vėlesniais gyvenimo metais Cruikshankui teko brangiai sumokėti už tokį leng-
vabūdiškumą, kai pabandė įtikinti amžininkus, kad jo puolimas prieš girtuok-
lystės blogybes yra rimtas dalykas.

169 Prancūzų iliustratoriaus Grandville'io (1803–1847) kūrybinė raida vyko
priešinga kryptimi, nes, pradėjęs kelią kaip satyrikas, veikiamas vis stipresnės
cenzūros, jis pasuko į grynosios fantazijos pasaulį, kur vienas daiktas nuolat
211 virsta kitu. Piešinyje *Kitas pasaulis* žiūrovas gali vis kaitalioti požiūrį į tai, kas
vaizduojama. Tai – begalinis sapnas, aibė metamorfozių, kurios galiausiai pa-
sirodo esančios tik laiko žymės.

Kaip ir daugelis XIX a. 5-ojo dešimtmečio menininkų, Grandville'is kentėjo nuo sąstingio. Politinė padėtis buvo gana kebli ir baigėsi 1878 m. revoliucija. Tapyboje 1830 metų perspektyva netrukus sunyko. Išgirtoji laisvė, kai Daumier galėjo viešai publikuoti beprasmes žudynes demaskuojantį paveikslą apie tai, kaip vyriausybės kariuomenė išskerdė savo lovose miegančius piliečius – 212
darbininkus, pamažu buvo užgniaužta cenzūros. Ir šito pasekmė buvo ne tik Grandville'io įsivaizdavimas, bet kartu ir nepasitenkinimas fantazija. „Bohemiškasis“ 4-ojo dešimtmečio pasaulis, taip vaizdžiai aprašytas Henri Murger romane *Bohemos gyvenimo vaizdai* (1847–1849), iš tikrųjų buvo žeminančio skurdo pasaulis, paskutinė priebėga tiems, kas ėmėsi įkūnyti Romantizmo menininko individualumo idėją. Jie brangiai sumokėjo už bandymą „suromantinti pasaulį“; jų nepasitenkinimas paneigė vadovėlinį Salono Romantizmą.

Galiausiai be kritikos būta ir teigimo. Kai jaunasis Gustave'as Courbet (1819–1877), būdamas dvidešimt vienerių metų, atvyko į Paryžių ir nutarė pats išmokti tapyti, jis pateko į aplinką, kurioje Romantizmas buvo norma. Toks egoistas negalėjo atsispirti pagundai, ir per tą dešimtmetį, kol mokėsi, jis

212 DAUMIER *Transnonain gatvė* 1834





213 COURBET *Akmenskaldžiai* 1849

sukūrė dramatiškų paveikslų, vaizduojančių jaunus žmones – dažnai save patį; tie paveikslai dvelkia madinga ispaniška bravūra. Tačiau apie 5-ojo dešimtmečio pabaigą Courbet nutapė paveikslų, kurie, būdami visiškai asmeniški ir di-
213 džiai autobiografiški, galėjo perteikti temas be fantazijos. *Akmenskaldžiais* nesiekiama pateisinti, pasmerkti ar ginti šių sunkiai triūsiančių darbininkų. Nusigręžę – jų veidų nematyti – jaunas vaikinas ir senas vyriškis tęsia savo darbą, nekreipdami į mus dėmesio. Čia nėra jokios retorikos, tik tai, kas yra. O žmogus, sugebėjęs bravūrą pakeisti tiesiu vaizdavimu, buvo tas pats, kuris savo amatą įvertino kaip realistinį, paskelbęs, kad „tapyba yra iš esmės *konkretus* menas" ir kad „vaizduotė mene – tai žinojimas, kaip surasti geriausią egzistuojančio daikto išraišką, paties to daikto neišradinėjant ir nesukuriant".

Meninės Courbet revoliucijos ryšys su politine revoliucija labai tiksliai atitiko XIX a. prancūzų meno situaciją. Realizmo ir radikalizmo susiliejimas 1848 m. atrodė vykęs pagal pavyzdį, pateiktą neoklasicizmo 1789 m. ir Romantizmo 1830 m., tačiau nuostabu, kad šį griežtai paryžietišką reiškinį Berlyne atitiko beaistris Adolpho Menzelio (1815–1905) reportažas, o Londone – naujos brolijos atsiradimas, kurios nariai įsikalė į galvas atgimimo dogmas. Prerafaelitai praeityje ieškojo ne mistinio pamaldumo, bet „gamtos atiti-



214 MILLAIS *Kristus savo tėvų namuose* 1850

kimo“. Ir kai Johnas Everettas Millais (1829–1896) nutapė paveikslą *Kristus savo tėvų namuose*, kur pavaizduotas Kristus dar vaikas su žaizda, pranašaujančia Jo kančias ant kryžiaus, jis taip kruopščiai nutapė tikrą dailidės dirbtuvę ir nukopijavo tikro dailidės kūną Juozapo kūnui, jog labai nutolo nuo nazarėnų. Toks neidealizuotas šventos scenos pavaizdavimas Viktorijos epochos pradžios žiūrovams atrodė šventvagiškas. 214

Skirtingai nuo Courbet realizmo, prerafaelitų brolijos realizmas vis dar pasižymėjo stipriais pasakojimo ir moralizavimo elementais. Vienam šios brolijos nariui, Dante'i Gabrieliui Rossetti'ui (1828–1882), vaizduotė taip pat išliko galinga jėga. Praėjus dešimtmečiui po skandalo, sukelto Millais „realistinės“ Šventosios šeimos, Dante Gabrielis Rossetti's iš Dante's kūrinių ir legendų apie Artūrą sukūrė pasaulį, kuris suteikė visiškai skirtingą prasmę sąvokai „prerafaelitai“. Po metų nuo Dante's Gabrielio Rossetti'o mirties Ruskinas pavadins jį „Anglijos romantinės mokyklos“ vadu ir paaiškins, jog sąvoka „romantinis/romantiškas“ jam esąs „būdas į išorinį ir realųjį pasaulį žiūrėti taip, kaip riterinių poemų dainius būtų į jį žiūrėjęs Viduramžiais“.

Iš tikrųjų Rossetti's buvo ne tiek romantikas, kiek fantazuotojas, savo gyvenimą įsiautęs į sapnus. Paveiksle *Palaimintoji Beatričė* jis norėjo nuslėpti 215

liūdną savo apleistos žmonos likimą (kuri mirė – veikiausiai nusižudė – metais anksčiau nei nutapytas paveikslas), pavaizdavęs ją kaip Dante's mylimąją mirties akimirką. Tačiau jo Beatričė nėra palaimingas šio Viduramžių poeto regėjimas. Jos ilgesingas, lemties pažymėtas erotiškumas išduoda slogią Viktorijos epochos esteto aplinką.

Skirtingai nei Novalisas, Stendhalis, Goya ar Turneris, XIX a. pabaigos idealistai panaudojo savo meną ne gyvenimui tyrinėti, bet atsitraukti nuo jo. Svajotojai ir realistai nebebuvo tie patys žmonės, ir atskiriant vienus nuo kitų, be žodžių patvirtinama, kad buvo atsisakyta bandymo romantinti pasaulį.



215 ROSSETTI
Palaimintoji Beatričė
apie 1863

Šaltiniai

Daugeliu atvejų cituojamų šaltinių autoriai ir pavadinimai paminėti tekste. Čia pateikiamas sąrašas tų šaltinių, kurie nenurodyti tekste arba kurie sunkiai prieinami.

p. 14

"Romantic situated"; Turner, J.M.W., "Midland" Sketchbook, 1794, p. 5. British Museum, London, Turner Bequest XIX.

"Romantic [branches]": Gilpin, William, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776...*, vol. I, London, 1786, p. 116.

Schellingas apie Heidelbergo pilį: notebook, 1796; in Sandkühle, H.J., *F.W.J. Schelling*, Stuttgart, 1970, p. 66.

p. 15

"Grotesque and romantic": Gilbert White, 1776, in Clay, R.M., *Samuel Hieronymus Grimm*, 1941, p.75

"Wild and romantic" *(sauvages et romantiques)*: Rousseau, J.J., *Les Rêveries du promeneur solitaire, 1778*, 5[e] promenade.

Klinkowströmas apie brolius Riepenhausenus: Runge, P.O., *Hinterlassene Schriften*, Hamburg, 1840 (reprint Göttingen, 1965), II, 272–273.

p. 16

Crabbas Robinsonas apie Flaxmaną: Robinson, H.C. Diary, 7 May 1825, ms. in Dr Williams' Library, University of London.

p. 50

Powellas apie Fuseli'į: Powell, N., Fuseli, *The Nightmare* (Art in Context Series), London, 1972, New York, 1973.

p. 69

Vogtas apie Boullée: Vogt, A.M., *Boullees Newton-Denkmal, Sakralbau und Kugelidee*, Basel, 1969.

p. 173

Crabbas Robinsonas apie Turnerio paveikslą *Djepo vaizdas*, eksponuotą Karališkojoje dailės akademijoje 1825 m.: Robinson, H.C., Diary, 7 May 1825, ms. in Dr Williams' Library, University of London.

Tolesniam skaitymui

Bendroji literatūra

Šio laikotarpio Europos menas aprašytas: Novotny, E., *Painting and Sculpture in Europe, 1780–1880* (Pelican History of Art), Harmondsworth, 1960, New York, 1973; Anglijos menas – Boase, T.S.R., *English Art 1800–1870* (Oxford History of English Art), Oxford, 1959; Amerikos menas – Novak, B., *American Painting of the Nineteenth Century*, New York, 1969. Visos šios knygos pateikia išsamią bibliografiją.

Parodų katalogai, nepaprastai vertingi komentarams ir citavimui

The Romantic Movement (Arts Council), Tate Gallery, London, 1959.

The Age of Neo-Classicism (Arts Council), Royal Academy, London, 1972.

De David à Delacroix, Grand Palais, Paris, and Detroit Institute of Art, Detroit, 1974.

Boime, A., *A Social History of Modern Art*, vol. I: Art in the Age of Revolution, Chicago, 1987. Vol. 2: Art in an Age of Bonapartism, Chicago, 1992.

Honour, H., *Romanticism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979. Clay, *J., Le Romantisme*, Paris, 1981.

Rosenblum, R., and Janson, H. W. *Art of the Nineteenth Century*, Thames and Hudson, London, 1984.

Pats naudingiausias šio laikotarpio menininkų, kritikų ir teoretikų straipsnių rinkinys yra šis: Eitner, L., *Neo-Classicism and Romanticism*, 2 vols., Englewood Cliffs, N.J., 1970. Iš naudingiausių naujausių raštų leidimų yra šie:

Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art* (ed. Wark, R.), London, 1966, New Haven, Conn., 1975.

Wakefield, D., ed., *Stendhal and the Arts*, London, 1973.

Baudelaire, Charles, *Art in Paris, 1845–1862* (ed. Mayne, J.), London, 1965.

Herbert, R. L., ed., *The Art Criticism of John Ruskin*, New York, 1964.

Kai kurie svarbesni šio laikotarpio temų tyrinėjimai

Klingerder, F.D., *Art and the Industrial Revolution*, 1947.

Praz, M., *The Romantic Agony*, 2[nd] edn., London, 1950, New York, 1970.

Williams, R., *Culture and Society*, London, 1958, New York, 1970.

Hofmann, W., *The Earthly Paradise*, New York 1961, (as *Art in the Nineteenth Century*) London, 1961.

Brookner, A., *The Genius of the Future*, London, 1971.

Haskell, F., *Rediscoveries in Art*, London, 1976.

Toliau knygos pateikiamos aptariamų temų seka.

1 *Požiūriai ir dviprasmiškumai*, p. 9–26

Daug literatūros kritikų yra tyrinėję sąvoką „romantinis/romantiškas", ypač Smith, L.P., *Four Words*, Society for Pure English, Tract 17, 1924; Wellek, R., *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963; Frye, N., ed., *Romanticism Reconsidered*, New York, 1963. Tačiau nebuvo sistemingai nagrinėta, kaip ši sąvoka taikytina dailei.

2 *Viltis ir baimė*, p. 27–54

Honour, H., *Neoclassicism* (Penguin "Style and Civilization" series), Harmondsworth, 1968, New York, 1973.

Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J., 1967.

Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (ed. Boulton, E.T.), London, 1958, New York, 1975.

Hussey, C., *The Picturesque*, London, 1927.

Schiff, G., *Johann Heinrich Füssli*, Zürich, 1973.

Taylor, R., *Stubbs*, London, 1971.

Waterhouse, E., *Gainsborough*, London, 1958.

Pressly, N., *The Fuseli Circle in Rome*, New Haven, 1979.

3 *Herojinė era*, p. 55–99

Schiller, F., *On the Aesthetic Education of Man* (ed. Wilkinson, E.M., and Willoughby, L.A.), Oxford, 1967.

Pérous de Montclos, J.M., *E.L. Boullée*, Paris, 1969.

Brookner, A., *Greuze*, London and Boston, Mass., 1972.

Schnapper, A., *David*, Paris, 1980.

Butlin, Martin., *The Paintings and Drawing of William Blake*, Yale U.P., 1981.

Bindman, D., *William Blake*, London, 1977.

Hill, D., *Fashionable Contrasts*, Greenwich, Conn., 1965, London, 1966.

Harris, E., *Goya*, London, 1969.

Glendenning, N., *Goya and his Critics*, London, 1977.

Gassier, Pierre, *Goya*, Fribourg, 1983.

4 *Viduramžių atgimimas*, p. 100–131

Rosenblum, R., *Ingres*, New York and London, 1967.

Andrews, K., *The Nazarenes*, Oxford, 1964.

Clark, K., *The Gothic Revival*, London, 1928. Atlantic Heights, N.J., 1970; iki šiol geriausia įžanga.

Frankl, P., *The Gothic: literary sources and interpretations throughout eight centuries*, Princeton, N.J., 1960.

Germann, G., *Gothic Revival in Europe and*

Britain; Sources, Influences and Ideas, London, 1972, Cambridge, Mass., 1973.

5 *Transcendentiniai peizažai*, p. 132–183
Vaughan, W., *German Romantic Painting*, Yale, 1980.
Berefeld, G., *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition*, Uppsala, 1961.
Borsch-Supan, H., *Caspar David Friedrich*, Prestel, 1976.
Traeger, J. *Philipp Otto Runge*, Prestel, 1977.
Sumowski, W., *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden, 1971.
Grote, L., *Die Brüder Olivier*, Berlin, 1938.
Grigson, G., *Samuel Palmer: The Visionary Years*, London, 1947.
Turner 1775–1851, exhibition, Royal Academy, London, 1975.
Gage, J., Turner: *A Wonderful Range of Mind*, London, 1987.
Reynolds, G., *Turner*, London and New York, 1969.

6 *Natūros tapyba*, p. 184–221
Leslie, C.R., *Memoirs of the Life of John Constable*, R.A. (ed. Mayne, J.), London, 1951.
Rosenthal, M., *Constable: The Painter and his Landscape*, London, 1982.
Gage, J., *A Decade of English Naturalism*, London, 1971.
Watercolours by Thomas Girtin, exhibition, Victoria and Albert Museum, London, 1975.
Leymarie, J., *Corot*, Geneva, 1979.

7 *Jausmas*, p. 222–262
Friedlaender, W., *David to Delacroix*, Cambridge, Mass., 1952.
Garlick, K., *Sir Thomas Lawrence*, London 1954.
Delacroix, E. (ed. Wellington, H.), *Journal*, London, 1951.
Eitner, L., *Géricault's Raft of the Medusa*, New York, 1973.
Eitner, L., *Géricault: His Life and Work*, London, Phaidon, 1983.
Johnson, Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, I, 1981, 2, 1986, Oxford.

8 *Pasaulio romantinimas*, p. 263–280
Easton, M., *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea* 1803–1867, London, 1964.
Levitine, George, *The Dawn of Bohemianism*, Pennsylvania State Univ. Press, 1978.
Gautier, T., *Histoire du romantisme*, Paris, 1872.
Georgel, P., *Drawings by Victor Hugo*, exhibition catalogue, Victoria and Albert Museum, London, 1974.
Janson, H.W., *Nineteenth Century Sculpture*, New York, 1987.
Licht, Fred, *Canova*, New York, 1983.
Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851*, London, 1973, Boston, Mass., 1973.
Hilton, T., *The Pre-Raphaelites*, London and New York, 1970.

Iliustracijų sąrašas

Priemonės – aliejiniai dažai ant drobės, išskyrus nurodytus atvejus. Matmenys pateikti centimetrais, pirmasis skaičius reiškia aukštį.

ABILDGAARD, Nicolai Abraham (1743–1809)
97 *Gyvenimo prasmė* apie 1780–1790
Pieštukas, plunksna ir sepija, 18,4×7,5
Valstybinis dailės muziejus, Kopenhaga

AGASSE, Jacques Laurent (1767–1849)
164 *Žaidimų aikštelė* 1830
114,3×91,5
Ženevos dailės ir istorijos muziejus

ALLSTON, Washington (1779–1843)
129 *Elijas, maitinamas varnų* 1818
123,8×184,2
Bostono dailės muziejus, p. Samuelio ir p. Alice Hooperių dovana

BARRY, seras Charles (1795–1860)
89 Parlamento rūmai, Londonas 1840–1864

BARRY, James (1741–1806)
41 *Autoportretas* apie 1802
76×63
Airijos nacionalinė galerija, Dublinas

BARYE, Antoine Louis (1796–1875)
207 *Liūtas, puolantis gyvatę* 1832
Bronza
Luvras, Paryžius

BERTHÉLEMY, Jean Simon (1743–1811)
70 *Paryžiaus atkovojimas iš anglų* 1787
Versalio nacionalinis muziejus

BEWICK, Thomas (1753–1828)
161 *Juodasis strazdas* 1797
Medžio raižinys iš *Britanijos paukščių istorijos*, t. I

BINGHAM, George Caleb (1811–1879)
167 *Kailių pirkliai, plaukią pasroviui Misurio upe* 1845
73,6×92,7
Metropoliteno dailės muziejus, Niujorkas, Morriso K. Jessupo fondas, 1933

BLAKE, William (1757–1827)
7 *Grupė negrų, atgabentų parduoti vergijon* 1796
Iš Stedmano *Pasakojimo apie penkerių metų ekspediciją prieš sukilusius Surinamo negrus*
46 *Elohimas, kuriantis Adomą* 1795
Spalvotas atspaudas, akvarelė, 43,2×53,7
Tate galerija, Londonas
47 *Juozapas iš Arimatėjos* 1773
Linoraižinys, 22,8×12
Britų muziejus, Londonas
49 *Serganti rožė* iš *Patyrimo dainų* 1794
Raižinys, 11,2×6,7
Britų muziejus, Londonas
50 *Energija – amžinas malonumas*
Detalė iš raižinio *Dangaus ir Pragaro jungtuvėms* 1793
51 *Blusos dvasia* 1819–1820
Tempera, medis, 22×17
Tate galerija, Londonas
52 *Kai ryto žvaigždės drauge giedojo...* iš *Jobo knygos* 1823–1825
Raižinys, 20,6×16,5
Britų muziejus, Londonas
53 *Įsimylėjusiųjų sūkurys* apie 1824
Tušas, akvarelė, 37,4×52,9
Birmingemo dailės muziejus
72 *Angelai, sergstintys Kristaus kapą* apie 1806
Akvarelė, 42,2×31,4
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
110 *Trobelė prie upokšnio* iš Vergilijaus *Pastoralių* 1820
Ksilografija, 3,5×8,4
Britų muziejus, Londonas

BLECHEN, Carl (1798–1840)
134 *Kartuvių kalnas* apie 1832
Naujųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai meno rinkiniai, Drezdenas

BONINGTON, Richard Parkes (1802–1828)
188 *Colleone's paminklas, Venecija*
Pieštukas, lavavimas
Grafikos kabinetas, Luvras, Paryžius

BOULLÉE, Etienne Louis (1728–1799)
43 *Kenotafo serui Isaacui Newtonui projektas* 1784
Tušas, lavavimas, 40×66
Nacionalinė biblioteka, Paryžius

BRANDOIN, Charles (1733–1807)
14 *Karališkosios dailės akademijos tapybos paroda* 1771
Mecotinta
Britų muziejus, Londonas

BUTTERFIELD, William (1814–1900)
94 Visų Šventųjų bažnyčia Margaretės gatvėje, Londonas 1849–1859

CANOVA, Antonio (1757–1822)
201 *Mirtis su liūtu*, paminklo Marijai Kristinai detalė, Viena

CARSTENS, Asmus Jacob (1754–1798)
45 *Naktis su savo vaikais Miegu ir Mirtimi*
Anglis ir baltalai ant rusvai gelsvo popieriaus, 74,4×98,5
Valstybiniai dailės rinkiniai, Veimaras

CHURCH, Frederick Edwin (1826–1900)
131 *Peizažas su vaivorykšte* 1866
142×214
Kalifornijos Garbės legiono rūmai
Nupirkta muziejaus, H.K.S. Williams'o fondas, Mildred Anna'os Williams rinkiniui

CHUTE, John (1701–1776)
71 *Biblioteka Stroberi Hile* (Strawbery Hill) 1754
Raižinys iš Horace Walpole'o *Stroberi Hilo aprašymo*

COLE, Thomas (1801–1848)
130 *Jaunystė* iš ciklo *Gyvenimo kelionė* 1840
132×198
Nacionalinė galerija, Vašingtonas, Ailsa'os Mellono Bruce'o fondas

CONSTABLE, John (1776–1837)
136 *Šienvežimis* 1821
130,5×185,5
Nacionalinė galerija, Londonas
145 *Dedemo* (Dedham) *slėnis* 1802
43,5×34,4
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
146 *Boroudeilas* (Borrowdale) 1806
Pieštukas, akvarelė, 13,5×37,8
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
147 *Fletfordo* (Flatford) *malūnas nuo Staucrio užtvankos* apie 1811
24,8×29,8
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
149 *Valties statyba prie Staucrio* 1814
50,8×61,6
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
152 *Debesų etiudas* 1821
Aliejus, popierius, kartonas, 24,8×29,2
Londono Karališkoji dailės akademija
153 Paveikslo *Per aptvarą šokantis arklys* etiudas 1825
129,4×188
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas
154 Paveikslo *Hedlio pilis* eskizas 1829
125×168
Tate galerija, Londonas

CORNELIUS, Peter (1783–1867)
79 *Faustas ir Mefistofelis ant Brokeno kalno* apie 1811
Tušas
Städelio dailės institutas, Frankfurtas prie Maino
82 *Keturi Apokalipsės raiteliai* 1845
Anglis, popierius, 472×588
Nacionalinė galerija, Valstybiniai Berlyno muziejai (sunaikintas)

COROT, Jean Baptiste Camille (1796–1875)
158 *Ženeva, Paki krantinė* (Quai des Paquis) 1841
34×46
Ženevos dailės ir istorijos muziejus

COTMAN, John Sell (1782–1842)
141 *Čerko* (Chirk) *viadukas* apie 1804
Akvarelė, 31,7×23,2
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas

COURBET, Jean Désiré Gustave (1819–1877)
213 *Akmenskaldžiai* 1849
159×259
Sunaikintas; iki tol – Naujųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai meno rinkiniai, Drezdenas

COZENS, Alexander (apie 1717–186)
27 Tušo dėmių kompozicija 1785
Tušas, popierius, 23,5×30,8
Britų muziejus, Londonas

COZENS, John Robert (1752–1797)
28 *Reginys nuo Mirabelos kalno* 1782–1783
Akvarelė, 25,1×37,5
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas

CROME, John (1768–1821)
144 *Mėnulio patekėjimas Jere* (Yare) 1811–1816
71×111
Tate galerija, Londonas

CRUIKSHANK, George (1792–1878)
210 *Londonas, išeinantis iš miesto* 1829
Ofortas, akvarelė, 19×27
Britų muziejus, Londonas

DAHL, Johan Christian Clausen (1788–1857)
157 *Kalnuose kylantys debesys* 1826?
80×56
George'o Schäferio rinkinys, Šveinfurtas

DANBY, Francis (1793–1861)
163 *Klifitono* (Clifton) *uolos nuo Raunhemo* (Rownham) *laukų* apie 1822
Aliejus, medis, 40,6×50,7
Bristolio dailės galerija

DAUMIER, Honoré (1808–1879)
206 *Ratapualis* 1850
Bronza, 43×15×18
Luvras, Paryžius
212 *Transnonain gatvė* 1834
Litografija, 29×44
Antoine de Halaszo rinkinys, Prancūzija

DAVID, Jacques Louis (1748–1825)
38 *Horacijų priesaika* 1784
330×425
Luvras, Paryžius
39 *Marato mirtis* 1793
165×182
Karališkasis dailės muziejus, Briuselis

DAVID, Pierre Jean, d'Angers (1788–1856)
205 *Paganini* 1830
Bronza, h 62
Luvras, Paryžius

DELACROIX, Eugène (1798–1863)
12 *Laisvė, vedanti liaudį į kovą* 1830
260×325
Luvras, Paryžius
174 *Kristus Alyvų kalne* 1827
294,6×363,2
Luvras, Paryžius
179, 187 *Dante ir Vergilijus pragare* 1822
189×246
Luvras, Paryžius.
180, 190 *Alžyrietės savo apartamentuose* 1834
180×220
Luvras, Paryžius
186 *Chioso žudynės* 1824
422×352
Luvras, Paryžius
189 *Sardanapalo mirtis* 1827
395×495
Luvras, Paryžius
191 *Ponios Simon portretas* 1834
Aliejus, medis, 59,7×48,9
Birmingemo dailės muziejus
192 *Jokūbo kova su angelu* 1856–1861
Aliejus, vaškas, 714×488
Šv. Sulpicijaus bažnyčia, Paryžius

DELAROCHE, Paul (1797–1856)
198 *Princai Taueryje* 1831
181×215
Luvras, Paryžius

DEVERIA, Eugène François Marie Joseph (1805–1865)
196 *Sėdinčios mergaitės* 1827
33×41
Luvras, Paryžius

DE WINT, Peter (1784–1849)
148 *Javų laukas* apie 1815
113×163,8
Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas

DROLLING, Martin (1752–1817)
165 *Virtuvės interjeras* 1815
65×80,8
Luvras, Paryžius

DURAND, Asher Brown (1796–1886)
159 *Giminingos sielos* 1849
117×92
Niujorko viešosios bibliotekos rinkinys, Astor, Lenox ir Tildeno fondas
160 *Gamtos etiudas – uolos ir medžiai* apie 1855
Niujorko istorijos draugija

FLANDRIN, Hippolyte Jean (1809–1864)
83 *Mergelių procesija*, freskos detalė
Šv. Pauliaus bažnyčia, Nimas

FLAXMAN, John (1755–1826)
5 *Prie jos galvos maloni vizija budi* 1793
Parkerio raižinys iš Homero *Odisėjos* graviūrų pagal Flaxmano kūrinius
16,5×27,3
Britų muziejus, Londonas
203 *Ateik, palaimintoji.* Agnes Cromwell paminklo eskizas 1800
Gipsas, 52×26×2,5
Londono universiteto koledžas

FRIEDRICH, Caspar David (1774–1840)
101 *Procesija tekant saulei* 1805

Sepija, popierius, 40,5×62
Valstybiniai dailės rinkiniai, Veimaras
102 *Moteris ryto saulėje* apie 1811
22×30
Folkwango muziejus, Esenas
104 *Vienuolis prie jūros* 1809
110×171,5
Staatliche Schlösser, Gärten und Seen, Berlynas
105 *Kryžius kalnuose* 1808
115×110,5
Naujųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai meno rinkiniai, Drezdenas
106 *Pievos prie Greifsvaldo* apie 1825
34,5×43,3
Hamburgo dailės galerija
107 *Didelis aptvaras* 1832
73,5×103
Naujųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai meno rinkiniai, Drezdenas
108 *Laivo sudužimas Arkties vandenyne* 1824
98×128
Hamburgo dailės galerija

FUSELI, Henry (Johann Heinrich Füssli, 1741–1825)
31 *Košmaras* 1781
75,5×64
Goethe's muziejus, Frankfurtas prie Maino
42 *Menininkas, sujaudintas antikinių skulptūrų fragmentų didybės* 1778–1779
Sangvinas, sepija, lavavimas 41,5×35,5
Ciuricho dailės galerija

GAINSBOROUGH, Thomas (1727–1788)
33 *Ričmondo* (Richmond) *hercogienė Mary* 1785–1788
231×152,4
Askotas (*Ascott*), Bakingemšyras (*Buckingamshire*), Nacionalinis fondas
143 *Kornardo* (Cornard) *miškas* 1748
122×155
Nacionalinė galerija, Londonas

GÉRICAULT, Théodore (1791–1824)
177 *Šaulių karininkas, duodantis įsakymą pulti* 1812
292×194
Luvras, Paryžius
178 *Mūšio lauką paliekantis sužeistas kirasyras* 1814
292×227
Luvras, Paryžius
181 *Arklių lenktynės* apie 1817
Aliejus, popierius, drobė, 45×60
Luvras, Paryžius
182 *Nukirstos galvos* 1818
50×61
Nacionalinis muziejus, Stokholmas
183 *„Medūzos" plaustas* 1819
491×716
Luvras, Paryžius
184 *Krovinių gabentojai prie Adelfio* (Adelphi) *prieplaukos* 1821
Litografija, 25,4×31
Britų muziejus, Londonas
185 *Kleptomanas*
61×51
Karališkasis dailės muziejus, Gentas

GILLRAY, James (1757–1815)
55 *Įtariant kažką negera* 1790
Raižinys, 24,8×34,9
Britų muziejus, Londonas

GILPIN, William (1724–1804)
23, 24 *Nevaizdingas kalnų peizažas; Vaizdingas kalnų peizažas* 1792
Iš *Trijų esė apie vaizdingą grožį*

GIRODET-TRIOSON, Anne Louis (1767–1824)
171 *Endimiono miegas* 1792
197×260
Luvras, Paryžius

GIRTIN, Thomas (1775–1802)
139 *Baltas namas* 1800
Akvarelė, 29,9×51,4
Tate galerija, Londonas
142 *Sen Deni* (Saint Denis) *gatvė* 1802
Akvarelė, 39,4×48,9
Privatus rinkinys

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de (1746–1828)
11 *Bus tas pat* iš *Karo baisumų* apie 1810
Ofortas, 14,7×21,8
56 *Besiplakantieji* (*Atgailautojų procesija*) 1794
Aliejus, medis, 46×73
Šv. Fernando akademija, Madridas
57 *Proto miegas gimdo pabaisas* iš *Kapričų* apie 1798
Ofortas, 21,6×15,2
58 *Gūžynės* 1789
269×350
Prado muziejus, Madridas
59 *Hercogienė Alba* 1795
194×130
Alba'os rinkinys, Madridas
60 *Hercogienė Alba* 1797
210×149,3
Amerikos ispanų draugija, Niujorkas
61 *Hercogienė Alba su negriuke* 1796
Tušas, lavavimas, 10,6×92
Prado muziejus, Madridas
62 *Sapnas apie melą ir nepastovumą* iš *Kapričų* apie 1799
Ofortas, 18×12
63 *Karolis IV su karališkąja šeima* 1800
280×336
Prado muziejus, Madridas
64, 65 *Gegužės trečioji* 1814
266×345
Prado muziejus, Madridas
66 *Autoportretas* 1815
Aliejus, medis, 15×46
Šv. Fernando akademija, Madridas
67 *Skridimo būdas* iš *Keistybių* 1820
Ofortas, 21,5×32,5
68 *Šv. Izidoriaus maldininkų regėjimas* apie 1820–1823
140×238
Prado muziejus, Madridas
69 *Saturnas, ryjantis vieną iš savo vaikų* apie 1820–1823
146×238
Prado muziejus, Madridas

GRANDVILLE, (Jean Ignace Gérard, 1803–1847)
169 *Triukšmingi romantikai mūšyje dėl* Ernani 1830
Litografija, 25×18
Victoro Hugo namai, Paryžius
211 *Miego metamorfozės* iš ciklo *Kitas pasaulis* 1844
Litografija

GREUZE, Jean Baptiste (1725–1805)
35 *Paralitiko mirtis* 1763
115×146
Ermitažas, Sankt Peterburgas
36 *Imperatorius Septimijus Severas, priekaištaująs savo sūnui Karakalai dėl pasikėsinimo* 1769
124×160
Luvras, Paryžius

GROS, Antoine Jean, baronas (1771–1835)
13 *Napoleonas Arkole* 1798
72×59
Luvras, Paryžius
40 *Maras Jafoje* 1804
532×720
Luvras, Paryžius
170 *Sapfo Leukatėje* 1801
122×100
Bajo (*Bayeux*) tapybos muziejus

HAGESANDRAS, POLIDORAS ir ATENODORAS iš Rodo (priskiriama)
2 *Laokoonas* II–I a. pr. Kr.
Marmuras, h 240
Vatikano muziejai

HODGES, William (1744–1797)
18 *Taitis* 1772
24,1×47
Nacionalinis jūrų muziejus, Londonas

HOGARTH, William (1697–1764)
54 *Charakteriai ir karikatūros* 1743
Raižinys, 19,7×20,6
Britų muziejus, Londonas

HUET, Paul (1803–1869)
133 *Peizažas su ežeru vakare* (*Audra*) 1840
95×127
Crozatier muziejus, Lepiuji (*Le Puy*)

HUGO, Victor (1802–1885)
208 *Sugriuvęs tiltas* 1847
Anglis, tušas, sepija, rusvas popierius, 18×20,6
Victoro Hugo namai, Paryžius

INGRES, Jean Auguste Dominique (1780–1867)
48 *Osijano sapnas* 1809
Akvarelė, tušas, guašas, 24,7×18,7
Foggo meno muziejus, Harvardo universitetas
73 *Panelė Rivière* 1806
100×70
Luvras, Paryžius

JONES, Thomas (1743–1803)
138 *Penserigas* (Pencerrig) 1772
22,8×30,5
Birmingemo dailės muziejus

JUEL, Jens (1745–1802)
98 *Šiaurės pašvaistė* apie 1790
31,2×39,5
Naujoji Karlsbergo gliptoteka, Kopenhaga

KEMP, G.M. (1795–1844)
87 Paminklas Walteriui Scottui, Edinburgas 1836

KENT, William (apie 1685–1748)
25 Raušemo (*Rausham*) sodai, Oksfordšyras (*Oxfordshire*)

KERSTING, Georg Friedrich (1785–1847)
168 *Priešais veidrodį* 1827
Aliejus, medis 46×35
Kylio dailės galerija

KOCH, Joseph Anton (1768–1839)
135 *Šmadribachas* (Schmadribach) 1808–1811
123×93,5
Leipcigo dailės muziejus

LANE, Fritz Hugh (1804–1865)
166 *Rytinis Breiso* (Brace) *uolos iškyšulys, Glosteris* (Gloucester) 1863
25,4×38,1
Privatus rinkinys

LAWRENCE, Thomas, seras (1769–1830)
176 *Ytono auklėtinis Arthuras Atterley's* apie 1790–1791
125,7×100,3
Los Andželo apygardos dailės muziejus

LEDOUX, Claude Nicolas (1736–1806)
44 Muitinė, Paryžius

LESSING, Carl Friedrich (1808–1880)
199 *Husitų pamokslas* 1835
230×290
Diuseldorfo dailės muziejus

LEWIS, George Frederick (1782–1871)
150 *Herefordas* (Hereford), *žvelgiant nuo Heivudo* (Haywood), *vidudienis* 1815
49×59
Tate galerija, Londonas

LINNELL, John (1792–1882)
151 *Pastatų etiudas* 1806
Aliejus, kartonas, 16,5×25,4
Tate galerija, Londonas

162 *Kanalas prie Njūberio* (Newbury) 1815
Aliejus, medis, aptemptas drobe 45,1×65,2
Fitzwilliamo muziejus, Kembridžas

LOUTHERBOURG, Philip James de (1740–1812)
10 *Koulbrūkdeilas* (Coalbrookdale) *naktį* 1801
68×106,7
Londono mokslo muziejus

MARTIN, John (1789–1854)
128 *Didžioji Jo rūstybės diena* 1851–1854
197,5×303,2
Tate galerija, Londonas

MENGS, Anton Raffael (1728–1779)
17 *Kleopatra priešais Oktavijų* 1760
299,7×210,8
Nacionalinis fondas, Stauerhedas

MERYON, Charles (1821–1868)
209 *Mažasis tiltas* 1852
Ofortas

MESSERSCHMIDT, Franz Xavier (1736–1783)
30 *Susirūpinęs vyras* po 1770
Švinas, h 45
Austrijos galerija, Viena

MICHEL, Georges (1763–1843)
155 *Audra*
48×63
Dailės muziejus, Strasbūras

MILLAIS, John Everett, seras (1829–1896)
214 *Kristus savo tėvų namuose* 1850
86,4×139,7
Tate galerija, Londonas

NASH, John (1752–1835)
84 Luskūmo (*Luscombe*) rūmai, Devonas, pradėta 1799

NEŽINOMAS AUTORIUS
1 *Romantikas* 1825
Litografija
Nacionalinė biblioteka, Paryžius
2 *Laokoonas* Žr. HAGESANDRAS

NUYEN, Wijnandus Josephus Johannes (1813–1839)
132 *Griuvėsiai prie upės* 1836
99×141,5
Valstybės muziejus, Amsterdamas

OLIVIER, Ferdinand (1785–1841)
109 *Šeštadienis* 1818–1822
Litografija, 19,5×28

OLIVIER, Friedrich (1790–1859)
96 *Suvytę lapai* 1817
Tušas, 22×28
Albertina, Viena

OVERBECK, Friedrich (1789–1869)
75 *Franz Pforr* 1811
62×47
Valstybinė biblioteka, Berlynas
80 *Juozapas parduodamas izmaelitams* 1816
Freska, 243×304
Valstybiniai muziejai, Berlynas

PALMER, Samuel (1805–1881)
111 *Ankstyvas rytas* 1825
Sepija, 18,8×23,2
Ashmolo muziejus, Oksfordas
112 Eskizų sąsiuvinis 1824, p. 2
Pieštukas, tušas, akvarelė, 10,5×18,8
Britų muziejus, Londonas
114 *Autoportretas* 1827
Anglis, baltalai, tamsiai geltonas popierius, 29,1×22,9
Ashmolo muziejus, Oksfordas

115 *Kalvotas gamtovaizdis* 1826–1828
Akvarelė, plunksna, tempera, lakas, medis, 20,3×13,6
Tate galerija, Londonas

PFORR, Franz (1788–1812)
78 *Sulamita ir Margarita* 1812
Aliejus, medis, 34,5×32
Georgo Schäferio rinkinys, Šveinfurtas (*Schweinfurt*)

PIRANESI, Giovanni Battista (1720–1778)
19 *Kajaus Cestijaus piramidė* 1748
Ofortas, 38,5×53
21 *Įsivaizduotas kalėjimas* apie 1745–1761
Nacionalinė biblioteka, Paryžius

PRUD'HON, Pierre Paul (1758–1823)
34 *Georges Anthony* 1796
99×83
Dižono (*Dijon*) muziejus
172 *Teisingumas ir dangiškasis Kerštas, persekiojantys Nusikaltimą* 1808
244×292
Luvras, Paryžius
173 *Nukryžiuotasis* 1822
278×165
Luvras, Paryžius

PUGIN, Augustus Welby Northmore (1812–1852)
8, 9 *Kontrastai* 1841. Raižiniai iš *Kontrastų*, 2-as leid.
92 *Krikščioniškosios architektūros atgimimo apologijos* frontispisas 1841

RAMBOUX, Johann Anton (1790–1866)
90 *Kelno katedros statyba* 1844
Pieštukas, akvarelė, 60×107
Kelno muziejus

REHBENITZ, Theodor (1791–1861)
77 *Autoportretas* 1817
Pieštukas, 19,6×16
Grafikos kabinetas, Valstybiniai dailės rinkiniai, Drezdenas

RETHEL, Alfred (1816–1859)
81 Iliustracija *Nibelungų giesmei*
F. Unzelmanno ksilografija 1840
Britų biblioteka, Londonas
194 *Kitas mirties šokis* 1848. 5 lentelė
Ksilografija
Britų biblioteka, Londonas

RICHARD, Fleury (1777–1852)
74 *Liudvikas IX, pagerbiantis savo motiną* 1808
Napoleono muziejus, Arenenbergas

RICHMOND, George (1809–1896)
113 *Kristus ir samarietė* 1828
Aliejus, medis, 42×51
Tate galerija, Londonas

RICHTER, Adrian Ludwig (1803–1884)
95 *Arfininko sugrįžimas* 1825
38×47,5
Naujųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai dailės rinkiniai, Drezdenas

RIEPENHAUSEN, Franz (1786–1831), Johannes (1789–1860)
6 *Šv. Genovaitės gyvenimas ir mirtis* 1806
Raižinys

ROBERT, Hubert (1733–1808)
20 *Du Gard'o tiltas* 1786
242×242
Luvras, Paryžius

ROSSETTI, Dante Gabriel (1828–1882)
215 *Palaimintoji Beatričė* apie 1863
86×66
Tate galerija, Londonas

ROUSSEAU, Théodore Pierre Etienne (1812–1867)
156 *Pelkėtas peizažas* 1842
Aliejus, popierius, drobė, 22,2×29,2
Privatus rinkinys

RUDE, François (1784–1855)
204 *Maršalas Ney'us* 1852–1853
Bronza
Observatorijos aikštė, Paryžius

RUISDAEL, Jacob van (apie 1628–1682)
15 *Žydų kapinės* apie 1670
84×94
Senųjų meistrų tapybos galerija, Valstybiniai dailės rinkiniai, Drezdenas

RUNGE, Philipp Otto (1777–1810)
99 *Rytas* iš ciklo *Paros laikai* 1803
Pieštukas, 72,1×48,2
Hamburgo dailės galerija
100 *Hülsenbeckų vaikai* 1806
130,4×140,5
Hamburgo dailės galerija
103 *Vaikas pievoje* 1809–1810. *Ryto* fragmentas
30,5×31,5
Hamburgo dailės galerija

SALVIN, Anthony (1799 –1881)
88 Harlekstono (*Harlaxton*) rotušė, Linkolnšyras (*Lincolnshire*) 1835

SANDBY, Paul (1725–1809)
140 *Tolimas Lyto* (Leith) *vaizdas* 1747
16,2×45,3
Ashmolo muziejus, Oksfordas

SCHICK, Christian Gottlieb (1776–1812)
76 *Nojaus auka* 1805
250×327
Valstybinė galerija, Štutgartas

SCHINKEL, Karl Friedrich (1781–1841)
86 *Paminklo karalienei Luizai etiudas* 1810
Akvarelė, 66,4×47,2
Valstybiniai muziejai, Nacionalinė galerija, Berlynas

SOANE, John, seras (1735–1837)
85 Lordo kanclerio teismo rūmai, Vestminsteris 1820–1824
J.M. Gandy'o akvarelė, 57,5×69,7
Sero Johno Soane'o muziejus, Londonas

STANFIELD, Clarkson (1793–1867)
127 *Apleistas laivas* 1856

STUBBS, George (1724–1806)
32 *Liūto išgąsdintas arklys* 1770
100×126
Walkerio meno galerija, Liverpulis

TELFORD, Thomas (1757–1834)
200 Kreigelachio (*Craigelachie*) tiltas 1815

THORWALDSEN, Bertel (1770–1844)
202 *Piemenėlis* 1817. Kopija, 1822–1825
Marmuras, h 148
Thorwaldseno muziejus, Kopenhaga

TURNER, Joseph Mallord William (1775–1851)
3 *Heidelbergas nuo priešingo Nekaro upės kranto* 1844
Pieštukas, akvarelė
Britų muziejus, Londonas, CCCLII-17
4 *Notingemo* (Nottingham) *pilis* 1838
Raižinys iš *Vaizdingosios Anglijos*
26 *Fonthilas* (Fonthill) apie 1799
Nacionalinis Škotijos fondas, Brodicko pilis, Arano sala
116 *Šviesa ir spalva (Goethe's teorija) – Rytas po tvano* 1843
78,7×78,7
Tate galerija, Londonas
117 *Žvejai jūroje* 1796
91,5×122
118 *Prekinio laivo sudužimas* 1805 –1810
173×241
Calouste Gulbenkian fondas, Lisabona
119, 126 *Vergų pirkliai išmeta už borto mirusiuosius ir mirštančiuosius – prasideda audra* 1839
139,91×122
Bostono dailės muziejus
120 *Petverto* (Petworth) *interjeras* apie 1837
91×122
Tate galerija, Londonas
121 *Lietus, garas ir greitis* 1844
91×122
Nacionalinė galerija, Londonas
122 *Hanibalo žygis per Alpes* 1812
145×236
Tate galerija, Londonas
123 *Volton Ryčas* (Walton Reach) apie 1810
Aliejus, medis, 35,6×73,7
Tate galerija, Londonas.
124 *Noremo* (Norham) *pilis* apie 1840
91×122
Tate galerija, Londonas
125 *Venecijos varpinė ir dožų rūmai* 1819
Akvarelė, 22,5×28,6
Britų muziejus, Londonas

UPJOHN, Richard (1802–1878)
93 Švč. Trejybės bažnyčia Niujorke apie 1844–1846
Litografija pagal dailininko piešinį, 1847
J. Clarence'o Davieso rinkinys, Niujorko muziejus

VERNET, Claude Joseph (1714–1789)
22 *Audra ir laivo sudužimas* 1754
Wallace'o rinkinys, Londonas

VERNET, Horace (1789–1863)
193 *Mazepa* 1826
110×138
Calvet muziejus, Avinjonas

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel (1814–1879)
91 Kapitulos namai prie Dievo Motinos katedros, Paryžius 1847

WARD, James (1769–1855)
175 *Liūtė ir gervė* 1816
Ponca'os meno muziejus (Luiso A. Ferre fondas), Puerto Rikas

WEST, Benjamin (1738–1820)
37 *Generolo Wolfe'o mirtis* 1770
151,1×213,3
Kanados nacionalinė galerija, Otava, Vestminsterio hercogo dovana, 1918

WIERTZ, Anton (1806–1865)
197 *Palaidotas gyvas* 1852(?)
180×225
Wiertzo muziejus, Briuselis

WILKIE, David, seras (1785–1841)
195 *Žosefina ir būrėja* 1837
210,8×157,5
Škotijos nacionalinė galerija, Edinburgas

WILSON, Richard (1714–1782)
137 *Holto tiltas per Dy upę* apie 1762
149×194
Nacionalinė galerija, Londonas

WRIGHT, Joseph, of Derby (1734–1797)
16 *Seras Brooke'as Boothby's* 1781
148×206
Tate galerija, Londonas
29 *Filosofas, skaitantis paskaitą apie orerijų* 1766
147,3×203,2
Derbio (*Derby*) dailės galerija

Nuotraukų šaltiniai

ACL 39, 185, 197. Archives photographiques 44, 91. Archivio fotografico, Gallerie e musei vaticani 2. Bethell, John 25. British Tourist Authority 200. Bulloz 13, 20, 40, 73, 169, 171, 189, 192, 207, 208. Country Life 84. Courtauld Institute of Art 17, 127, 203. Fine Art Museums of San Francisco 13. Giraudon 12, 36, 170–174, 178–180, 186, 187, 190, 193, 198, 205, 206. Hazlitt Gallery, Ltd 156. Kersting, A.F.88, 89. Lauros-Giraudon 165, 181, 204. Mas 56, 58, 59, 61, 63–66, 68, 69. Museum of Fine Arts, Boston 166. National Monuments Record 94. Österreichische Nationalbibliothek 201. Rémy, Dijon 34. Réunion des Musées Nationaux 70, 196. Smith, Edwin 87. Victoria and Albert Museum, Crown Copyright 28, 72, 141, 145–149, 153.

Rodyklė

MENO PASAULIS

William Vaughan. *Romantizmas ir menas*
215 iliustracijų, 21 iš jų – spalvota

Revoliucijų amžiuje, XVIII šimtmečio pabaigoje, intelektualinis ir dvasinis gyvenimas Europoje ir Šiaurės Amerikoje ėmė sparčiai kisti. Spontaniškumo, tiesioginės raiškos ir gamtos jausmo idėjos veikė meną, skatino menininkus gilintis į žmogaus prigimties kraštutinumus – nuo didvyriškumo iki beprotybės ir nevilties. Williamas Vaughanas klasikinėje studijoje aptaria garsiausių to amžiaus meistrų, tokių kaip Goya, Blake'as, Géricault, Turneris ir Delacroix, kūrybą. Šiame kontekste kalbama ir apie kitus to meto tapytojus, skulptorius ir architektus: Palmerį, Soane'ą, Gros, Overbecką, Schinkelį, Flaxmaną, Puginą, Binghamą ir kt. Tai knyga, kurioje patraukliai aprašyta dramatiška ir prieštaringa epocha.



Atviros Lietuvos fondui paremus

„Švietimas Lietuvos ateičiai" – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje
EUGÈNE DELACROIX
Alžyrietės savo apartamentuose, 1834
Fragmentas
Luvras, Paryžius

ISBN 9986-830-44-3

